BRUMAR

CAMERA SECUNDĂ

Articole şi Studii de Film



MIRCEA DEACA

Editor: Robert Şerban
Coperta, Paginare: Andrei Molnar
Tipar: BrumaR

Editura BrumaR
300050 Timişoara
tel./fax: +40 256 203 934; 293 441
e-mail: office@brumar.ro
www.brumar.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
DEACA, MIRCEA
Camera Secundă / Mircea Deaca - Bucureşti: Brumar, 2011
ISBN 978-973-602-689-8

761.1

Pentru Alex Leo Şerban

Partea I – regizori şi filme

Partea II : studii şi eseuri

Prefață

Mircea Deaca este un personaj cât se poate de interesant. Preocupările sale sunt extrem de variate, de la critica de film la grafică, de la consultanța în domeniul comunicării la pasiunea de a lucra cu studenții.

Ultima sa expoziție organizată în galeria pe care și-a organizat-o pe strada Occidentului, a arătat vizitatorilor o personalitate extrem de creativă, formată nu în şcoala de "profesioniști într` ale artelor plastice" ci în propriul său mediu familial, colecția tatălui său concurând cu orice muzeu de bună calitate. De fapt exersarea acestei dimensiuni a personalității lui Mircea Deaca a fost desăvârșită în timpul deceniului parizian atunci când a reușit să devină artist profesionist chiar și pentru fiscul francez.

Obsesia carnavalului, usor de identificat în paginile volumului pe care îl prefațam astăzi, a reprezentat obiectul studiului său științific, fructificat prin susținerea unei importante teze de doctorat, din fericire publicată.

Volumul pe care mi-l prezintă astăzi cuprinde un număr important de contribuții mai vechi, ante-decembriste sau post-decembriste. Organizarea acestor studii în două capitole (în primul rând constituite pe criteriul cronologic, ante-decembriste și post-decembriste), capătă o valoare specială atâta vreme cât ajunge să exprime pe de o parte evoluția atitudinilor culturale ale unui personaj (Mircea Deaca însuși) iar pe de altă parte evoluția preocupărilor culturale ale unei societăți. Dacă prima parte, cea care cuprinde contribuțile anterioare anului 1990 arată un tânar tolerat la revista "Cinema", cu alte preocupări decât cele obișnuite în epoca, beneficiarul unei culturi cinematografice speciale, studiile din partea a doua creionează profilul unui personaj tot mai preocupat de felul în care o societate funcționează, de relația dintre mecanismele puterii și actul cultural, sau de rolul aparte pe care media ajunge să îl joace într-o societate democratică.

Vă recomand această culegere de eseuri, bine scrisă, dinamică, opera unui observator lucid și bine informat.

Vlad Nistor, București 09.11.2011

Introducere

Prima parte a acestui volum cuprinde articole scrise în anii 1984-1990 despre filme pe care mai nimeni nu le vedea în epocă. Majoritatea articolelor au fost tipărite în revista *Cinema*. Paradoxal și aici direcția din epocă a revistei are o responsabilitate ”subversivă” la adresa regimului. Ea mi-a permis să scriu despre filmele care se vedeau numai ”undergound” pe casete video VHS piratate și niciodată pe ecranele din sistemul socialist de distibuție cinematografică. Pe scurt colegiul redacțional (Adina Darian și Ecaterina Oproiu) mi-au dat posibilitatea de a scrie articole de film fără nici o referință la regimul comunist. Probabil că în felul lor se răscumpărau prin intermediul altuia și lăsau pe cineva să scrie liber despre film într-o epocă de apologii comuniste. O singură dată am fost cenzurat în măsura în care mi s-a reproșat că afirm că ultimele filme ale lui Antonioni sunt filmele unui cineast care-l copiază pe mai tânărul Antonioni. Mai ales că-l ”devalorizam” pe regizorul italian într-un număr în care un film românesc de propagandă era catalogat pe prima pagină drept o realizare epocală pentru cinematograful din ”toate timpurile”.

Partea a doua cuprinde eseuri și studii elaborate după 1990, parte în Franța în periodice de specialitate și intervenții universitare, parte în revista *Cultura*. Revista citată (Augustin Buzura și Cristina Ruziecki) îmi respectă libertatea de expresie și nu îmi impune nici un limbaj pe gustul unui public pauper intelectual nici nu îmi pune în față condiționările *rating*-ului, audienței sau a unei legi nescrise a capitalismului de rentabilitate. Articolele care apar în această publicație sunt fie prea lungi, fie prea academice, dar nimeni nu mă cenzurează și le mulțumesc pentru această toleranță.

Unele articole și studii au suferit intervenții sau rescrieri azi așa că nu am indicat cu rigoare excesivă momentul apariției lor.

Ceea ce propune această culegere de eseuri este o abordare a criticii audiovizualului atât prin prisma unui instrument lingvistic de interpretare, cât și a unuia grafic. Intervenția criticului nu e restrânsă la verbal ci operează – nonlingvistic – prin extrasul ilustrativ (o selecție) și scalpelul sau bisturiul scopic (adică în termeni mai puțin cripto medicali: o tăiere, o incizie vizuală a unui discurs temporal-vizual). Textul critic reflectă în aceste condiții și o viziune, o operație vizuală asupra discursului audiovizual; o memorie sau o recontextualizare afișată. Criticul devine astfel nu numai un analist verbal ci și un operator vizual. Camera de filmat a regizorului pe care o înglobează criticul în instatanee reproduse ca citat devine în discursul său o cameră analitică; o critică vizuală; o perspectivă critică: o nouă (în)cadrare. Criticul operează interpretarea discursului audiovizual cu ajutorul unei *alte camere* care imobilizează și re-cadrează opera cineastului, a regizorului. O ***camera secundă***.

Ce reținem din filme? Etichete emoționale și instantanee schematice (de substanță onirică). Discursul critic clasic respectă și suportă o intervenție strict verbală. De ce nu și una vizuală? De ce nici un critic nu își permite să des-figureze vizual și critic obiectul la care face referință? De ce nu propune un discurs critic vizual? Un gest fondator de critică vizuală îi aparține lui Marcel Duchamp atunci când îi face mustăți Giocondei. Pentru că gestul ar introduce o indistincție – un echivoc – între obiectul discursului și expresia subiectivității artistului-interpret ? Pentru că astfel ar elimina distincția dintre critic și artist? Și de ce nu am înțelege acest tip de discurs? Lectorul de carte și spectatorul de film pot să facă sens și dintr-o suită de semne pe hârtie și dintr-o secvență de umbre pe ecran.

Camera secundă este și camera care este în spatele camerei de filmare. Orice cameră cuprinde două instanțe. O primă instanță este ceea ce percepem la prima vizionare. A doua vizionare, mentală de astă dată, o contextualizează pe prima într-un domeniu de sens înglobant. Un simplu exemplu ar fi camera subiectivă cu ajutorul căreia vedem ceea ce vede un personaj. Camera secundă este totodată camera realizatorului-narator care o înglobează pe prima în discursul său. Altfel spus camera cinematografică este o suprapunere de camere-puncte de vedere sau de focare narative.

Lyotard (1973) vorbea despre cinema ca o scriere cu mișcări. Ceea ce depășește cinematograful este *acinema*-ul, adică acel discurs fondat fie pe extrema imobilizare – pe *poză* și pe *tableau vivant* – fie pe extrema mobilitate din cinematograful abstract. Agitația cinematografică se polarizează în paralizia fascinantă a *pozei*. Cadrul poză-citat din film este reproducerea emoției care, tot după Lyotard, este o mișcare ce se mișcă către propria epuizare; o mișcare imobilizantă; o mobilizare imobilizată. Citatul și poza din discursul critic re-cadrează perspectiva grafică a compoziției cadrului și intensitatea emoției cinematografice ce, ca și stupefacția, temerea, furia, ura ori plăcerea, ca și intensitate asociază mobilitatea și imobilitatea ca o delocalizare în loc (*displacement in place*). Camera secundă, pe de o parte identifică o perspectivă (o relație între un figural și subiectul-observator) și, ca și acinema, regenerează o mișcare emoțională – o mișcare care scapă identificării, recunoașterii și fixării mnemice.

Tin să le mulțumesc profesorilor mei de la Universitatea din București: Mihai Pop, Ovidiu S. Crohmălniceanu, Mircea Martin, Emanoil Vasiliu, Al. Piru, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Florin Manolescu, Romul Munteanu, Ion Coteanu, Alexandru Sincu, Dumitru Chitoran, Vasile Zincenco, Radu Toma, Eugen Simion ; colegilor mei mentori: Călin Mihăilescu, Liviu Papadima, Rodica Zafiu, Ion Bogdan Lefter; cât și profesorilor de la

Sorbonna: Roger Odin, Christian Metz, Marie-Claire Ropars, Michele Lagny, Jean-Paul Manganaro, Vittoria Borso, Daniel Serceau, Jacques Aumont, Marc Vernet, Dana Polan, Marie-Claire Ropars, Dominique Nasta. Le aduc un semn de recunoștință și celor care azi mă încurajează în direcția intervențiilor universitare: Sorin Alexandrescu, Vlad Nistor, Daniela Zaharia, Adriana Lucaciu. Graficianul Andrei Molnar m-a ajutat la punerea în pagină a volumlui. Un gând particular îl am pentru soția mea, Dana, care are răbdarea de a suporta umorile tranzitorii ale unui scriitor. Deasemenea aduc aici o recunoștință părinților și fratelui meu care m-au încurajat necondiționat dea lungul anilor indiferent de orice condiție și stare.

Mircea Deaca
111028

Lyotard Jean-Francois, 1986, "Acinema" in *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, ed. Rosen Philip, New York: Columbia University Press [1973, *Cinema, Theorie, Lectures*, Paris: ed Klincksiek]

1

Partea I – regizori şi filme

MIRCEA DANELIUC - Glissando (1985)

În luna octombrie, regizorul Mircea Daneliuc a prezentat publicului din capitală premiera filmului său "Glissando". În contrast cu filmele realizate anterior "Cursa" (1975), "Ediţie specială" (1978), "Vânătoarea de vulpi" (1980), "Proba de microfon" (1980), "Croaziera" (1981), "Glissando" propune o schimbare de registru stilistic şi de modalitate de "lectură" cinematografică . Dacă, de exemplu, "Proba de microfon" şi "Croaziera" erau ordonate de un fir epic coerent şi se orientau către circumscrierea unui cadru real, acesta din urmă refuză coerenţa epică şi plasează drama într-un cadru ireal. Astfel, această creaţie este deschisă demersului interpretativ şi îşi dobândeşte modernitatea, nu prin actualitatea subiectului, ci prin oferta făcută spectatorului de a descoperi un sens global, consistent. Vom încerca să arătăm elementele care conferă deschiderea şi poeticitatea filmului.

În primul rând, se observă atenţia pe care o acordă regizorul construirii legăturilor metaforice dintre scene şi elaborării unei interpretări metaforice la nivelul scenelor individuale. Dacă spectatorul încearcă să înţeleagă filmul ca pe o operă clasică, deci face efortul de a parcurge traseul unei acţiuni închegate şi de a urmări descrierea şi evaluarea unui mediu social dat, localizabil în istoria reală, el se loveşte de o serie de inadvertenţe şi incoerenţe care, iniţial, blochează acest demers interpretativ. Astfel, filmul pare o istorie absurdă, ceea ce face mai eficientă o lectură poetică care să depăşească, să corecteze, impertinenţele "literale" în favoarea unui sens supraordonat, figurat. Această direcţie este susţinută de o multitudine de indici ce dovedesc efortul sistematic al cineastului de a ghida "lectura". Printre aceste consemne de lectură putem menţiona selecţia, ca pretext al filmului, unei "idei" din nuvela lui Cezar Petrescu, "Omul din vis", şi nu a povestirii propriu-zise, a fabulei, sau rezumarea sub formă grafică în generic a subiectului.



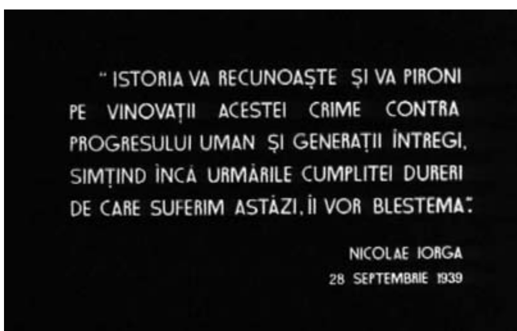
1.1 Genericul filmului *Glissando* (1985) folosește elementele grafice în transformare ca și în *Vertigo* (Hitchcock, 1958).



1.2 *Glissando*



1.3 *Glissando*



1.4 *Glissando*. Cartușul negru cu citat este o referință-citat al stilului filmului mut de la începuturile cinematografului și trimite la caracterul ”mitic” ori simbolic al narațiunii filmului.

Genericul

Genericul este situat de o manieră simbolică în planul abstract şi reprezintă titlul-rezumat. El atrage atenția asupra procesului de transformare, asupra perioadei de tranziție însăşi. În acest mod, se poate găsi o consonanță a genericului-grafic cu titlul cuvânt “Glissando”, înțeles ca neologism generat din cuvântul francez “Glisser” = a aluneca. Elementele grafice care suferă transformarea prezintă deasemenea interes. Primul semn este un simbol tradițional, fiind unul dintre cele mai răspândite şi mai vechi semne ce indică mişcarea de rotație în jurul unui centru imobil: svastika. Al doilea semn este o creație particulară, personală. Se poate constata opoziția dintre caracterul stabil şi simetric al primului şi desenul instabil, şi asimetric al celui de al doilea, procesul de transformare putând fi calificat ca o degradare. Primul semn poate semnifica în psihanaliză echilibrul eului iar, al doilea, poate fi interpretat ca fiind simptomul unui dezechilibru psihic, al unei nevroze. Este notabilă folosirea procedeului dublului titlu, primul de natură lingvistică, un neologism (inventat pentru a putea desemna o realitate unică) şi al doilea compus dintr-un artificiu de transformare grafică (însoțit de inventarea unui semn care să se refere la aceeaşi realitate), fapt ce motivează atât titlul şocant cât şi structura ideatică a peliculei.

Filmul întreține ambiguitățile semantice şi suprapunerea sensurilor. Primul semn, svastika, desemnează atât o realitate psihică cât şi una social-istorică, el fiind interpretabil ca emblemă a nazismului. Câteva scene sunt întocmite pe aluzia la epoca de degradare umană a nazismului prin referințe la: camerele de gazare, discursurile aberante integrate sistemului de persuasiune şi represiune al ideologiei naziste (conceput în film ca discurs inteligibil, aflat în afara convenției umane a limbajului) sau lagărele de concentrare (manifestat în film ca transformarea oamenilor în mase amorfe şi a reducerii individului la o simplă cifră uşor manipulabilă).

Intriga

Subiectul este generat de două conflicte. Primul conflict se stabileşte între erou şi directoarea spitalului de psihiatrie-cazino şi are ca rezultat degradarea şi sinuciderea acestuia din urmă. Al doilea conflict dă naştere la rândul său unei "povestiri" separate. A doua intrigă priveşte gelozia între eroul şi prietenul de la țară şi are ca rezultat seducția şi răpirea unei guvernante, (unitatea dintre cele două drame se realizează prin continuitatea unor personaje, paralelismul unor gesturi şi utilizarea unor elemente recurente, cum ar fi apa), de unde şi impresia prezenței a două filme independente incluse unul în celălalt. Domnul Teodosiu (Ştefan Iordache), personajul principal, este un nobil scăpătat, ruinat care duce o existență larvară, împărțită între camera sa şi jocul de cărți din cazinoul spitalului. El este obsedat de portretul unei femei, Agatha, şi de "omul din vis", domnul Ordeanu. Modelul femeii din portret este mama sa, care se află într-o izbitoare asemănare cu iubita sa internată în spitalul psihiatric din localitate în urma unei încercări de sinucidere şi, totodată, este şi bunica "omului din vis". Agatha este, prin urmare, iubită-mamă-bunică. Protagonistul încearcă să ajungă la iubita sa ținută în recluziune de directoarea spitalului ce încearcă, totodată, să obțină urmele existenței ei, adică, tablourile. Omul din vis (Petre Simionescu) îşi vinde averea, domnul Teodosiu întâlnindu-l în aceste circumstanțe. Domul Teodosiu îl ajută să-şi vândă directoarei tablourile fatidice şi apoi, împins de patima jocului, îl ruinează la cărți, împingându-l la sinucidere. Directoarea îl acuză pe domnul Teodosiu de joc necinstit determinându-l astfel să-şi pună capăt zilelor.

În final, destinul celor trei personaje: eroul, "omul din vis" şi iubita capătă trăsături comune. Eroul se sinucide într-un mod aparent ciudat. Intâi îşi taie venele, acțiune similară cu încercarea iubitei sale de a se omorî înainte de internare şi, apoi, îşi trage un glonte în cap, soluția aleasă de "omul din vis".

Dubla moarte a eroului proiectează retrospectiv "lectura" filmului într-un registru simbolic. Ea conferă personajelor "omul din vis" şi "iubita" statutul de proiecții ale egoului; primul fiind dublul masculin şi cel de al doilea dublul feminin (într-o interpretare de tip Jung personajele putând fi echivalate cuplului animus-anima). Deasemenea, proiectează spațiul spital-cazino sub incidența valorii thanatice, acesta devenind un domeniu infernal (această impresie este întărită şi de imaginile femeilor înşiruite la baie, de arderea cărților în urne, aluzie culturală la ceremonialul funerar care alătură apa şi focul, dar şi o trimitere la 8 ½ al lui Federico Fellini), de previziunile nebunului şi de obsesiile bolnavilor care îşi imaginează sunt scufundați în apele dezlănțuite, manifestare a calamităților naturale (aluzie culturală biblică) şi zona de manifestare a forțelor obscure ale inconştientului.

Directoarea Steriu, centrul motrice al conflictului, este, în "lectura" simbolică, principiul feminin matern, tiranic şi malefic, ceea ce face explicită identificarea: directoarea-

mamă, domnul Teodosiu-fiul. Principiul feminin matern pare în acest film şi în această interpretare a fi realizat ca marcat negativ, reprezentând, din punctul de vedere al eroului, o atitudine involutivă de fixaţie, o fascinaţie care paralizează şi distruge dezvoltarea eului. Directoarea este cea care încearcă să determine dispariţia iubitei din viaţa eroului; o agresiune indirectă prin anihilarea dublului feminin. Totodată ea este cea care administrează spitalul şi baia publică, locul infernal şi zona inconştientului, ea întreţine cazinoul, atracţia eroului pentru jocul de cărţi fatal atât lui cât şi dublului său masculin şi, tot ea, emite acuzaţia de trişare şi deci instaurează interdicţia jocului.

Personajele secundare feminine sunt: guvernanta Nina (Tora Vasilescu), femeia pe care eroul încearcă s-o identifice cu iubita, ceea ce duce la eşuarea experienţei erotico-casnice; sora de spital, o fiinţă abulică şi bolnăvicioasă; prostituata, varianta degradată a feminităţii, şi soţia prietenului de la ţară, varianta ideală a feminităţii materne, înşelată de soţ şi evitată de erou.

Personajele secundare masculine sunt: dublul eroului, omul din vis însoţit de copilul bolnăvicios şi prietenul de la ţară, individ realizat prin contrast cu eroul. Acesta din urmă are avere, nu joacă, nu are vise şi nu trăieşte drama unui complex psihic.

Elemente simbolice

Filmul situează cu insistenţă faptele în planul simbolic şi prin utilizarea recurentă a elementului acvatic. **Apa** pare să fie substanţa tenebrelor simbolizând forţele energiei inconştientului, motivaţiile refulate de conştient. Apa conţine virtualitatea, increatul, informalul; ea este ambivalentă, creatoare şi distrugătoare totodată. Ea este sursă a vieţii – ca loc al manifestării creaţiei ea este un principiu matern şi matrice, fiind asimilată cu zeiţa Tiamat - şi tarâm al morţii. Baia publică este locul regresiunii către manifestările subumane şi al dezintegrării eului. Scenele de la baia turcească urmăresc fie defilarea şi scăldatul unor femei ce repugnă prin hidoşenie, fie manifestările de bestialitate ale bărbaţilor. Apa mai apare proteic sub diverse forme în film : apa care inundă străzile la sfârşitul unui discurs inteligibil urlat la un megafon la miezul nopţii, râul care serveşte drept cadru scenei în care prietenul de la ţară îi propune eroului să fie autorul unui adulter, dealtfel un incest - întrucât victima plănuitei seducţii este mama unui copil ale cărui scâncete sunt insistent înregistrate pe banda sonoră -, obsesia bolnavilor din clinica psihiatrică de a fi fost înghiţiţi de ape - apele agitate care ameninţă să crească fiind şi leitmotivul băii publice -, izvoarele tămăduitoare de la băi şi caldarâmul ud din faţa casei în care se petrece dubla moarte. În aceeaşi arie simbolică se înscrie şi recurenţa **oglinzii** ca element ce trimite la cunoaşterea indirectă, lunară şi feminină, a sufletului, a psihicului individului. Oglinda apare insistent pe generic, apoi pe culoarul instituţiei medicale, în cabinetul doctorului Stîrcu, în camera prostituatei şi în camera omului din vis. Iubita şi sora de spital au câte o intrare în scenă speculară, fapt care se înscrie în tipologia reflectării, reflectarea în oglindă sau în pictură. Oglinda este în film un indice al trecerii de la o cunoaştere directă, non-mediată la accesul către obiectul cunoaşterii de tip mediat, cadrat de ceva interpus între subiect şi obiect. Oglinda trimite în urma unei lungi tradiţii literare la noţiunea dublului spectral aflat pe o altă scenă sau într-o altă lume. Desigur ca procedeul provoacă spectatorului un şir de asocieri intertextual literare, dar poate ca oglinda este deasemenea o metaforă a condiţiei artistului (fie el fotograf, pictor sau cineast; oricum un artizan al vizualului). Astfel putem citi filmul şi într-o cheie alegorică cu referinţă la condiţia artistului. Protagonistul filmului este mai degrabă atras de formele mediate ale cunoaşterii

de genul oglinda feminității, hazardul jocului, refugiul in logica visului sau preferința pentru reflectarea artistică (refuză portretul fotografia al bunicii pentru portretul pictat).

Revenind la susținerea ideii poeticității filmului, vom remarca existența a patru coduri metaforice, suporturile sau domeniile sursă care trimit la conflictul aparținând strict eului individului: "**nazismul**", "**viața de provincie**" (în oraş, la conac), "**spitalul psihiatric**", "**cazinoul**" (baia publică este inclusă în codul "provincial" şi "spitalul"). Valorile metaforice, figurate, nu servesc la potențarea unui sistem descriptiv, de exemplu, la întărirea impactului emoțional pe care îl are sistemul descriptiv "nazismul", ci sensul figurat al metaforelor, conflictul psihic, este manifestat în termenii sistemului suport, adică conflictul dintre psihicul individului şi complexul agresor este descris în termenii agresiunii naziste. Vom exemplifica modul de construcție al unuia dintre coduri, cel "nazist" şi vom indica în paranteză valoarea secundă a elementului citat sau codul alternativ în care poate fi inclusă scena, filmul susținând etajarea sensurilor. Se înscriu în acest cod elementele: *svastika* (realitate psihică), sufocarea în camera de gazare (procedeu terapeutic utilizat în spital), femeile aliniate ca şi deportații (baia unui spital), pacienții de la radiografie primesc un număr şi sunt interogați cu violență (analize medicale), discursul de la megafon pe strada oraşului de provincie (viața de provincie însęşi).

In definitiv avem două sisteme descriptive sursă pentru o lectură metaforică: "condiția pacienților în spitalul de provincie" şi "condiția deportaților sub ocupația nazistă". Domeniul figurat sau țintă este cel al unei realități psihice, a unui ego în criză sau disoluție. In cele din urmă această stare mentală a anormalității ori a nevrozei este un al doilea domeniu sursă pentru o nouă metaforă: cea a condiției individului aflat în postura victimei într-un sistem opresiv, totalitar. Sau altfel spus totalitarismul in viziunea lui Daneliuc se confundă cu o stare interioară sau este o stare psihică asimiliabilă nevrozei.

Tonalitatea filmului se situează într-o unică stare lirică, cea disforică şi reprezintă o unică stare psihică, cea a degringoladei psihice a eroului care se află sub influența unui complex (matern).

Rezumând, se poate spune că această realizare cinematografică se poate viziona și interpreta în cadrul convenției de tip poetic create ca urmare a utilizării recurențelor unor elemente simbolice (apa, oglinda) gesturi şi personaje, a stabilirii unor identități (Agatha este deoptrivă iubită-mamă-bunică, directoarea spitalului - mama, domnul Teodosiu - fiul, Agatha - dublul, Ordeanu - dublul masculin), a realizării de interferențe între codurile metaforice (baia turcească - zonă infernală - zona manifestărilor inconștientului - spitalul) și existența ambiguității unor termeni (*svastika*). Procedeele identificate sunt categorii supraordonate poeziei şi artei cinematografice și, totodată, sunt norme în funcție de care există poezia, dar nu definesc strict arta filmului. Doar modul lor de prezentare și ordonare pe peliculă intră sub incidența categoriilor de evaluare specifice filmului. Rarele scene care ar putea fi calificate ca aparținând unui decor ori cadru real sunt sistematic subminate de prezența unui element aberant, deviant, care obligă în permanență "lectura" metaforică şi situarea scenei în domeniul dramei psihice. El se poate găsi, de exemplu, pe banda sonoră (cum ar fi în scena jocului de cărți de la conac unde vocile partenerilor sunt acoperite de scâncetele sugarului și recitarea poeziei "*L'Automne*" de Paul Verlaine în mod obsesiv pe un ton zbierat) sau la nivelul semnificației culorilor (alb, roșu).

Filmul se înscrie în modul de receptare elaborat, în plan european, de exemplu, de Tarkovski în "*Oglinda*" (construcția formală și elaborarea unei coerențe de tip poezie și nu de tip proză, bazată pe acțiune și aventură) și cea a lui Bergman în "Fragii sălbatici" (descrierea experienței psihice a individului) și, pe plan național, de filmul alegoric al cineastului Dan

Pița, “*Concurs*”.

În final, trebuie remarcată relativa dispersare a atenției spectatorului pe o mulțime de planuri, prezența multor coduri metaforice, ceea ce face dificilă decodarea și lasă insuficient explorate o serie de scene și potențialități ale sensurilor deja create. (Regizorul mai introduce alte “piste” interpretative ce-și pot găsi greu motivația cum ar fi posibila postură de morfinoman a eroului). Adoptând, însă, această motivație pentru logica filmului, adică explicarea structurii scenelor ca fiind rezultatul punctului de vedere al eroului, dedublat și aflat sub influența narcoticelor, trebuie, având ca premiză coerența și consistența descrierii și a interpretării, să situăm întreaga motivație la nivelul realului.

Astfel, credem, că se poate vedea cum regizorii ce își aleg aceeași modalitate stilistică își concentrează atenția la unul sau două coduri poetice încercând să aprofundeze explorarea efectelor create de interacțiunea acestora. Acest fapt face ca spectatorul să aibe impresia că nimic nu a fost lăsat pe dinafară, că nimic nu a fost insuficient aprofundat. Filmul se evidențiază și prin absența unei viziuni și a unor valori pozitive, în sensul că nu propune nici explicații nici soluții și nici nu dă un sens explicit general-uman, drama fiind, repetăm, restrânsă la un caz particular, patologic, de dezmembrare a ego-ului unui individ. Autorul nu judecă lumea și nu demonstrează. El oferă un caz clinic.

În pofida acestui fapt pelicula își susține cauza prin integrarea într-o tradiție de film și prin elaborarea unui model de “lectură” cinematografică, determinat de o construcție bine stăpânită în care valorile simbolice își găsesc motivarea în drama eroului, orientând gustul publicului către o arie atât de puțin abordată în producția de film românească.

1985 / *Cinema*

2

FILMELE LILIPUT – Clipul video

Clipul, situat la interferența dintre film şi imaginea video, înseamnă transpunerea în imagine a unui hit de muzică contemporană, disco, pop, rock sau de oricare alt gen. El nu este propriu-zis un gen cinematografic, cu unul apărut odată cu tehnica video - el este difuzat şi "adoptat" de media t.v. - și este destinat în primul rând unui uz publicitar. El este reclama televizată a unui recent disc al unei formații date, și, în al doilea rând, el reprezintă o formă de divertisment de larg success. Clipul nu reprezintă o formă de expresie gratuită estetică şi nici nu încearcă să adopte o atitudine în fața problemelor umane (el ignoră gravitatea tonului şi morala didactică). El reprezintă prin excelență un gen liliputan (fiecare clip durează în medie cam tot atât cât şlagărul suport, adică 3-4 minute) de divertisment popular, o formă de artă populară ce aparține sistemului de referință al culturii populare şi a tineretului, accesibilă. El satisface nevoia de a vizualiza formația care scoate discul cât şi dorința de a imagina subiectul libretului muzical în universul de repere al mentalității tineretului. Clipul, dealtfel satisface nevoia publicului de a-şi recunoaşte mitologia, de a-şi descoperi eroii preferați în ipostaze ideale. Fundamentat de o "estetică" a identității fiecăruia cu eroul, clipul prezintă o serie de situații tip ca, de exemplu : cucerirea iubitei sau despărțirea însoțită de regrete a celor doi tineri.

Forma sa, determinată de dubla sa funcționalitate : ca mesaj publicitar cât şi ca spectacol de divertisment, se ordonează ca suită de imagini situată nici pe de-a întregul în planul ficțional, nici în întregime în planul realității (în sensul prezenței în imagine a membrilor formației). În general secvența este structurată fie în funcție de o canava epică (ilustrează ce povestește libretul muzical) fie în funcție de intenția de a captiva vizual (cadrele sunt compuse și alăturate după criterii formale) manifestând o uimitoare invenție imaginară.

Clipul se deosebeşte de alte forme de spectacole t.v. prin prezenţa în imagine a obiectului vânzării (muzica grupului sau, metaforic vorbind, grupul în sine) şi după tehnica sa. Când se recunoaşte după prezenţa procedeelor menite să accelereze lectura imaginii şoc, să comprime relatarea istoriei şi sugestia emoţională (căutînd un analog în planul activităţii literare am putea descoperi în schiţă o realizare ce presupune o similară artă a conciziei şi ştiinţă a detaliului semnificativ). Tehnica cinematografică a clipului îl menţine în aria spectacolului ostentativ artificial, un artificiu ce ţine în ultima instanţă de o versiune barocă, de o constantă manieristă a imaginarului: montajul sincopat, racordurile surpriză, cinetica camerei de filmat, unghiurile surprinzătoare de priză a cadrelor, deformările anamorfotice ale imaginii, poanta anecdotică sau vizuală, tăieturile operate în imagine, încetinirea sau accelerarea mişcării în funcţie de ritmul muzical, amestecul de decor artificial (de studio) cu exterioare "naturale" suprapunerile de imagini, amestecul de film alb-negru cu color, colaje de imagini "tăiate" din filme, documentare, reportaje de epocă sau desene animate, prezenţa luminii artificiale, filtrelor de filmare şi a feeriei de lumini (policromia caleidoscopică, flash-urile şi jocurile de lumini). Asocierea textului cu muzica - relaţia dintre limbaj şi abstracţiunea ritmului, a tempoului muzical, e reluată în clip de relaţia dintre imaginea care reprezintă ceva, un obiect recognoscibil, concret şi coerent : grupul sau o istorie, şi un procedeu formal excesiv, strident în articialitatea sa afişată menit să submineze coerenţa reprezentării sau a istoriei în favoarea unui mai eficace efect atractiv. Din tipologia barocă clipul pare că a ales modelul păunului : el preferă contrastele radicale dintre culoare şi alb - negru, dintre interioare somptuoase şi exterioare deschise, dintre costume şi epoca reprezentată, şi e atras de imaginea abstractă care ia forma transformărilor grafice, de animaţie, desenele, picturile, grafitti-urile.

Exemple de videoclip

Să ne oprim de exemplu asupra două clipuri alese la întâmplare pentru a vedea manifestarea concretă a acestor tehnici. În primul rând să ne aplecă asupra unui clip cu interpretul David Bowie. Aici planul epic, preluat din textul muzical (el se întâlneşte cu ea, apoi se despart, ea urcă nişte trepte şi se întâlnesc din nou) este transpus în plan vizual printr-o figurare abstractă : siluetele personajelor sunt cromatic "traduse" prin tehnica imaginii de calculator în stilul graficii pop sau al desenelor animate. Astfel, vedem cum clipul combină în aceeaşi secvenţă o imagine ireală, plastică cu imaginea unei persoane reale.

Un alt clip, aflat sub semnătura muzicală a interpretului George Michael şi numit "father figure" (figura tatălui), pune în scenă tematica iubirii în termenii stilistici ai scenei "prinţ şi cerşetor". El este un şofer sărac de taxi (un taxi părăginit, substitut al calului din mitologia populară şi sugestie a aventurii) care se îndrăgosteşte de o tânără femeie de o frumuseţe enigmatică, un fotomodel (prilej pentru a o prezenta sub fascinaţia costumului de modă aristocratică, "haute-couture" ce combină bogăţia intangibilă, artificialul manechinului şi femeia ideală). Clipul propune fantasma întâlnirii dintre băiatul sărac, crescut în suburbiile oraşului şi femeia ideală reprezentată sub scutul glacial al frumuseţii, fotografiei şi costumului. Formal clipul încearcă să sugereze contrastul dintre glacialitatea şi pasiunea aventurii prin amestecul de film alb-negru şi prezenţa în imagine a unui punct colorat intens, pe tonuri de roşu ce aminteşte de metafora "flacăra pasiunii". Filmul, realizat aproape în întregime cu încetinitorul (în ritmul muzicii), folosind racorduri de montaj alternat motivate de analogii dintre cadrele ce reprezintă imagini ce sar de la un acum al



2.1 *The Blackout* (Abel Ferrara, 1997)



2.2 *The Blackout*. Un film aflat sub influența stilistică a videoclipului. Filmul propune istoria confuziei de personalități fictive și reale prin întrepătrunderea spațiului diegetic-filmic cu cel real al platoului de filmare.



2.3 *The Blackout*

drumului cu taxiul la un acum-acolo al spectacolului de prezentare de modă, al schimbării costumelor în cabină şi al şedinţei de fotografie. Cu un înainte în care el îi priveşte fotografia şi un după al întâlnirii lor în noapte clipul rezolvă prezentarea dorinţei sub aspectul visului ideal.

Filme aflate sub influența videoclipului

Importanța cinematografică a clipului a cunoscut o creştere considerabilă odată cu răspândirea sa vertiginoasă şi recunoaşterea unei evidenţe atât practice cât şi estetice. A devenit astăzi o practică curentă "testarea" şi trecerea printr-o perioadă de "stagiu" a tinerilor cineaşti în filmul clip sau publicitar care găsesc în aceste genuri o modalitate de a se face remarcaţi de producători înainte de a trece la filmul propriu-zis (filmul de ecran). De exemplu, Ridley Scott, regizorul unor filme de succes ca *Duel*, *Alien*, *Blade Runner* sau *Legend*, a montat şi produs un număr de aproximativ 300 de clipuri înainte de a trece la film, iar alţi regizori ca Bob Rafelson, autorul unui lăudat *Poştaşul sună întotdeauna de două ori* cu Jessica Lange şi Jack Nicholson ori Abel Ferrara, realizatorul lui *Blackout* – film ce preia din clipul video amestecul de planuri filmate cu mai multe camere de filmat şi reprezentând puncte de vedere subiective alternate.


2.4 *After Hours* (1985). Griffin Dunne.


2.5 *After Hours.* Rosanna Arquette. Un față în față între Paul și Marcy, una dintre multiplele personaje feminine ale unei nopți alienante.


2.6 *After Hours.* Dea lungul nopții Paul își poartă alter ego-ul cu sine; o statuie de gips expresionistă ce reprezintă o figură umană copleșită de groază, de teroare; un *horror symbol*.


2.7 *After Hours.* Ironic filmul reprezintă metaforic proiecțiile psihice de spaimă ale personajului care se confruntă atât cu dublul său în oglindă cât și cu spaima castrării sale de către o *vagina dentata*.

Există dealtfel forme hibride de clip ce sunt inserate ca secvenţe în filme de lung metraj cum ar fi un remarcabilul final din *After Hours* de Martin Scorsese în care camera de filmat începe să "danseze" prin labirintul format de birourile unei instituții. Secvenţe din filmul muzical *Runnig out of Luck* al lui Julian Temple preiau clipuri ale lui interpretului rock Mick Jagger. Un număr crescând de filme reiaul procedeele şi bogăția imaginară a clipului: *Culoarea banilor* (Color of Money) (Martin Scorsese), film ce pare un clip dezvoltat sau *Blow out* (Brian de Palma), *Black Widow*, *Subway* (Luc Besson), *Brazil* (Terry Gilliam), *Peste culme* (Over the top), film regizat de Menahen Golan unul dintre producătorii casei de filme Cannon avându-l ca protagonist pe Silvester Stallone, *Peggy Sue s-a măritat*, *Mahler*, *Ceaicovski* ori *Mesia sălbatic*. Influenţa stilului clip s-a făcut simţită în *9 săptămâni ½* (Adrian Lyne) unde o secvenţă a fost difuzată simultan cu filmul ca şi clip pe muzica originală a peliculei. Un alt film recent, intitulat sugestiv *Aria* (1987) experimentează o formulă inedită: un colaj de clipuri pe muzică clasică de operă (piese de Lully, Rameau, Verdi, Wagner sau Koragold) realizat de cineaști cunoscuți (în ordinea apariției : Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Jean Luc-Godard, Julien Temple, Bruce Beresfod, Robert Altman, Franc Roddam, Ken Russell, Derek Jarman şi Bill Bryden).

Există dealtfel forme hibride de clip cum ar fi cele care folosesc ca suport vizual fragmente din filme anterior produse, de obicei filme de success comercial ca cele din seria Bond: *Perspectiva unei crime* (View to a Kill) cu Roger Moore sau *A ucide nu-i o joacă* (Living


2.8 *After Hours*. Figura de gips - referință la Edward Munch - ce reprezintă teroarea în stare pură.


2.9 *After Hours*. Sculptura terorii în prim plan, femeia artist, creator și magician și, în adâncimea câmpului, personajul masculin, victima farsei feminine, manechinul, omul mic sau *manneken*.

Daylights) cu actorul englez Timothy Dalton. În aceste cazuri este greu de spus dacă filmul sau clipul care foloseşte ca material filmul îi face reclamă celuilalt, pe de altă parte este la fel de greu de decis în cazul filmelor care folosesc muzica originală a unei formaţii de success unde se sfârşeşte publicitatea şi unde încep gratuitatea divertismentului: aşa se întâmplă cu filme ca *Rambo*, *Cobra* sau *Rocky* (toate în interpretarea lui Sylvester Stallone) sau *Birdy* (în regia lui Alan Parker) unde nu ştii dacă prezenţa pe afiş a unei formaţii ca Pink Floyd atrage publicul la film sau prezenţa filmului în oraş măreşte şi întreţine reputaţia formaţiei. În fond clipul demonstrează că poate îngloba orice fel de imagine, că nu are un specific imagistic (să ne amintim de finalul "clip" pe muzica lui Pink Floyd din *Zabriskie point* al lui Antonioni) şi că, o lecţie a secolului XX, reclama (şi implicit alinienarea comercială) pot înghiţi orice formă de artă. Dacă la începutul secolului, mai exact în 1928, un film suprarealist ca şi *Câinele andaluz* de Luis Bunuel şoca prin curajul formal şi prin asocierile absurde, astăzi, mai exact în 1988, el pare un clip de invenție medie. Totuși clipul rămâne astăzi, pentru cineaști un mod de expresie alternativ filmului şi locul unui exerciţiu stilistic.

Pentru Roger Odin videoclipul este un film în care nivelele plastic (cromatica), gestual şi muzical funcţionează pentru ele însele (naraţiunea devine adjuvantul acestor trei nivele) (Odin 2000:161) [1] . Muzica este ilustrată de către imagini văzute ca şi imagini (nu ca o lume) şi ca un spaţiu spectacular. In videoclip avem un sincronism fin aplicat unor gesturi care nu produc sunete diegetice: gesturile par să urmărească pas cu pas muzica. Pentru Odin videoclipul este o formă de generare de efecte energetice şi nu de sens. Energia este deconectată de funcţia narativă (exemple: *Natural Born Killers*, Oliver Stone 1994; *Nikita*, Luc Besson, 1990; James Cameron in *Terminator*, 1985 si 1991 si *Aliens*, 1986). El include videoclipul în categoria *Dyna-movies* (Odin 2000:162), filme mai apropiate de "*amusement park ride*" (George Lucas).

In alte lucrări Odin (1988, Du spectateur fictionalisant [2]) vorbeşte de **modul dinamic** de receptare a filmului unde spectatorul intră în rezonanţă cu ritmul sunetelor şi imaginilor din film privite ca trăsături autonome (non-reprezentaţionale) ale discursului cinematografic (Exemplul este tratamentul cromatic şi muzical al lui Giorgio Moroder asupra filmului *Metropolis*). Efectul de imagine are precedenţă asupra efectului ficţiune prin sublinierea "suprafeţei" imaginii realizată prin colorizarea artificială. Deasemenea filmului i

1 Odin Roger, 2000, *De la fiction*, De Boeck Universite

2 Odin Roger, 1988, Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur. Approche sémio-pragmatique, *Iris,* 8; Narrateur; personnage; spectateur; tome II p.121-39

s-au adăugat imagini statice filmate cu o cameră în mişcare. Acest dispozitiv a subliniat mai degrabă absenţa mişcării din imaginile filmate. Intertitlurile au fost animate ceea ce a adus în atenţie grafismul particular, plasticitatea lor. Muzica rock extradiegetică care este fin sau micro sincronizată cu mişcările personajelor produce impresia ca gesturile sunt sincronizate pe muzicş. Altfel spus o dimensiune non ficţională – muzica non diegetică – este conjugată cu dimensiunea ficţională şi blochează diegetizarea şi narativizarea. Acest gen de dominantă apare în comedia muzicală, filmul de operă sau în filmele burleşti. Naraţiunea este un adjuvant al elementelor plastice ale imaginii şi sunetului. Spectatorul intră în rezonanţă cu ritmul, intensitatea şi culoarea imaginilor şi sunetelor. Spaţiul comunicării filmice e guvernat de către provocarea afectelor (nu a semnificaţiei) [3] . Acest mod dinamic se apropie de modul parametric teoretizat de David Bordwell în *Narration in the Fiction Film* (1985) (orientat către un stil care cere un angajament spectatorial independent de naraţiune).

O similară intervenţie extra diegetică de tip *dinamovies* o regăsim în anumite secvenţe din filmele lui Jean-Luc Godard precum şi la Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler - ein Film aus Deutschland* (1978).

Producţiile româneşti

Dintre realizările româneşti de a prezenta filmic muzica unei formaţii sunt de amintit eseurile regretatului Bocăneţ, care a renunţat la filmarea statică, standard, înlocuind-o cu un accent suplimentar pus pe punerea în scenă, coregrafia interpreţilor şi mişcările de aparat. Alţi realizatori ca Radu Toader şi Cristian Muller au continuat această direcţie exersând formule noi de a impune imaginii mai mult dinamism. Realizări notabile au reuşit, de exemplu, operatorul C.Chelba cu documentarul-clip despre formaţia Song intitulat *Astfel* (1979), regizorul Titus Munteanu cu un spectacol televizat (realizat în colaborare cu televiziunea olandeză în 1985 şi premiat la festivalul de la Montreux) pe muzica originală a lui Anton Şuteu, operatorul Horea Lapteş cu studiul de imagine, *Scurtă întâlnire* (1986) - realizat pe muzica lui Alexandru Andrieş - prezentat la Gala de toamnă a filmului studenţesc (1987) ori realizarea de mai lungă întindere a operatorului şi regizorului Radu Nicoară şi regizorului Ovidiu Bose Paştina ce cuprinde metamorfoze imagistice ale multor piese din repertoriul formaţiei Sfinx. Studenţii de la I.A.T.C. beneficiază, în paralel, de o teoretizare a genului oferită de contribuţia profesorului Mircea Gherghinescu cât şi de posibilitatea de a aplica formula "clip" în exerciţii de imagine. Unele dintre acestea dovedesc o matură stăpânire a mijloacelor, cum ar fi exerciţiul de imagine realizat pe muzica lui Alexandru Andrieş de către operatorul Alexandru Spătaru, *Nu-l dau pe azi pentru mâine* (1986).

În final, ca o recunoaştere a disponibilităţilor estetice ale genului liliput am aminti de entuziasmul declarat al regizorului italian Federico Fellini care mărturisea într-un interviu atracţia sa pentru videoclipul care poate concentra şi reprezenta datele unei creaţii în miniatură, de a condensa într-un spaţiu minimal grandoarea şi complexitatea operei. Nu este de mirare admiraţia unui creator "barochizant" pentru un gen ce trăieşte din obsesia sincretismului artelor (muzică, plastică, dans şi film), a ostentaţiei păunului, contrastului inedit, excesului, dinamicii vertiginoase şi hiperbolei.
1988/ *Cinema*

---

3 Despre muzicaluri şi filmele dinamice vezi şi în Grodal Torben, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Oxford University Press, p.56 sq.

3

ROMAN POLANSKI, ROBERT HARMON - Variante oedipiene

"lumea, în întregul ei, e o frază în curs de rostire, o ordine care tocmai se formulează" 1

Este binecunoscută legenda lui Oedip: Laios, regele Tebei, avertizat de oracolul din Delfi că fiul său îl va ucide, îşi înstrăinează fiul care este adoptat de Polib, regele Corintului. La rândul său, Oedip află nefasta prorocire şi, pentru a evita năpasta, părăseşte ținutul. În drumul spre Teba, îşi întâlneşte adevăratul părinte, pe Laios şi, niciunul nevrând să cedeze întâietatea pe drumul strâmt, îl ucide pe bătrân. Apoi, dezlegând enigma sfinxului, un monstru hibrid care năpăstuia oraşul, devine rege în locul defunctului tată şi o ia de soție pe Iocasta, regina văduvă şi mama sa, înfăptuind astfel cea de a doua parte a destinului său: incestul. Cele două fapte odioase atrag mânia zeilor care abat o ciumă pustiitoare asupra ținutului. Pentru a elimina flagelul, Oedip caută asasinul fostului rege şi află adevărul asupra identității sale şi descoperă însemnătatea faptelor sale. Iocasta se spânzură iar, ca pedeapsă, Oedip se mutilează luându-şi vederea.

Legenda a cunoscut de-a lungul timpului o serie de reluări de notorietate: un ciclu grec de poeme *Oedipiada*, drama lui Eschil (pierdute), drama lui Sofocle (textul originar la care facem referire astăzi), apoi reluările lui Seneca, Corneille, Voltaire, Andre Gide sau Jean Cocteau (*Maşina infernală*). Înțeles ca model tragic prin excelență scenariul a putut fi interpretat diferit de fiecare autor de la varianta mitică a dramei lui Sofocle până la situarea ironică din maşina infernală. Legenda are atractivitate pentru scriitori datorită virtuților sale teatrale, conflictului puternic, bine conturat, al victimei unui destin şi unei greşeli făptuite independent de voința agentului. Si pentru faptul că prezintă jocul dintre aparență şi realitate, ancheta asupra unei crime, în fond traseul căutării adevărului, scenariul a ajutat la exploatarea semnificațiilor condiției umane. La începutul secolului, scenariul a fost folosit ca

1 Augustin, *Confesiuni*, cartea a IV-a, cap.II, apud Andrei Pleşu, *Minima Moralia*, p.42

model explicativ al proceselor psihice umane în teoria vienezului Sigmund Freud. Astfel, în epoca modernă, interpretarea promotorului psihanalizei a devenit un loc de referinţă pentru explicaţii nu numai psihice cât şi sociologice, antropologice, de istoria religiilor ori de critică literară. Prin urmare astăzi, atunci când scenariul lui Oedip serveşte ca suport pentru intriga unui text literar, înțelegem sau suntem tentați să interpretăm intriga şi valențele figurate nu prin prisma semnificaţiilor variantei lui Sofocle (proprii civilizaţiei greceşti), ci prin filtrul interpretări psihanalitice.

Avantajul acestei scheme interpretative ține de faptul că atitudinea personajului este similară cu cea a lectorului; traiectul protagonistului este similar cu parcursul interpretativ al cititorului. Oedip rege are, inițial, o toleranță nelimitată față de coincidență. Oedip este la început prezumțios şi crede că anumite raporturi nu se vor stabili între evenimente disparate, dar se dovedeşte ca investigaţia pe care o va pune în operă îl va conduce - şi pe el şi pe noi lectorii - la descoperirea faptului că o logică dramatică, literară, guvernează lucrurile diferite (alienate în primă instanță de o distanță reciprocă sau de o confuzie identitară reciprocă). Și *micutul Hans*, în stadiul inițial, nu percepe granța dintre sine și lume, dintre el și ceilalți. Dar absența celuilalt, a mamei, îl va determina să descopere ca ea nu este el însuși și că, în consecință, va învăța să diferențieze cele două instanțe: eu /vs/ tu. Pe de altă parte, atât timp cât protagonistul nu concepe relații între evenimente aflate, la început, într-o stare de suspensie semnificantă indefinită, identitatea şi realitatea lumii nu vor lua naştere. Eroul oedipian ca şi copilul aflat în primele stadii de dezvoltare psihică trebuie, în urma unei binevenite lecții de ambivalență să învețe să urască ceea ce iubeşte (Iocasta sau mama) şi să iubească ceea ce urăşte (Laios sau tatăl); să se teamă de ceea ce doreşte şi să dorească ceea ce-l sperie. La fel lectorul parcurge textul şi descoperă raporturile secrete, descoperă că a istorisi înseamnă a cauta adevărul iar a povesti înseamnă a-ți constitui originea şi identitatea [2] .

Identitatea nu este descoperită ci este formulată prin ficțiune iar semnificația nu este descoperită ci creată odată cu actul povestirii. Esența eului este dată de capacitatea lui de a interpreta lumea. Producția textului (literar sau cinematografic) implică o ”lectură” a intertextului (reiterarea actului detectivistic al lui Oedip). Schema oedipiană este, în ultimă instanță, conținutul refulat ce trebuie scos la suprafață. Astfel actul lecturii, al producerii textului cât şi procesul constituirii eului coincit în mecanica lor (sunt metafore interşanjabile). A citi sau a urmări un film implică un act de fundamentare, de constituire a sinelui, de percepere a diferenței căci între imagine şi cuvânt, între percepție şi citire diferențele sunt minime.

A urmări un film înseamnă a figura cu ajutorul cadrului cinematografic o situație, o scenă care depăşeşte limita cadrului. După Krakauer filmul permite să revelezi ”lucrurile în mod normal nevăzute” (ceea ce pare familiar, neluat în seamă sau luat drept de la sine) sau ”complexele convenționale”. Filmul pentru Krakauer are puterea de a dezintegra obiectele familiare şi de a aduce în prim plan relații dintre părți care inițial erau invizibile [3] . Walter Benjamin vorbea despre ”optica inconştientă”. Judecata critică, în această perspectivă, este necesară pentru a descoperi urmele ascunse ale unei alte coerențe. Ceea ce la început este ambiguu sau lipsit de semnificație poate deveni vizibil, perceptibil, în urma efortului lecturii care construieşte ceea ce este aparent ”invizibil” din ceea ce este văzut. Metafora vizualizării ca înțelegere este ceea ce oferă scenariul oedipian care prin tematica sa scopică (a avea ochii

2 O discuţie despre Oedip interpretat de Freud în Gerard Genette, *Palimpsestes* şi despre condiţia micuţului Hans ca schemă de evoluţie psihică în Holland, *Psihanaliza postmodernă*, pp.299-305.

3 Krakauer Siegfried, 1997, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton N.J.:Princeton University Press.


3.1 *Cuținul în apă.* Confruntarea simbolică dintre tată și fiu și profilarea simbolică a armei în prim plan.


3.2 *Cuțitul în apă.* Filmul profilează în prim plan personajul care provoacă criza și în adâncimea câmpului vizual cuplul figurat pe fundalul elementelor cosmice: apă, cer și soare.



3.3 *Cuțitul în apă*. Gesturile, poziția corporală, compoziția în adâncime a cadrului cinematografic, orientarea privilor și expresia fețelor sunt indicii scenici ai unei desfășurări dramatice.

deschiși, dar a nu vedea și a fi orb, dar a înțelege) ne poate ajuta să înțelegem la rândul nostru actul cinematografic, percepția filmului.

Roman Polanski, *Cuțitul în apă* (1962)

Un cuplu cu o relație dificilă, în drumul lor către o vilegiatură de duminică pe un yaht întâlnesc un tânăr autostopist. Il iau cu ei pe yaht. Treptat se desenează relațiile dintre cei trei: tânărul se află în permanent conflict cu Andrei și se simte atras de Kristina. Tensiunea dintre cei trei crește în timpul călătoriei. Cei doi bărbați se încaieră într-un joc cu un cuțit. Cuțitul cade în apă. Tânărul cade și el în apă și reapare după ce soțul părăsește iahtul îndreptându-se înot spre mal. Kristina petrece noaptea pe vas împreună cu tânărul și apoi, la întoarcere, îl lasă să coboare din vas înainte de debarcader. După ce-i mărturisește soțului că tânărul nu s-a înecat, se urcă în mașină și cei doi, Andrei și Kristina pleacă mai departe ca și cum nimic

nu s-ar fi întâmplat.

Tânarul, Oedip, serveşte aici ca motor pentru inducerea unei stări de criză ce verifică situaţia existenţei cuplului: el reprezintă proba, încercarea care face evidente conflictele cuplului şi care testează limitele existenţiale ale indivizilor. Scenariul lui Oedip semnifică aici o relaţie de conflict afectiv general uman pe care se "calcifiază" o intrigă particulară. Aşa cum remarca Ioan Lazăr în volumul *Teme şi stiluri cinematografice* (ed. Meridiane, 1987) din mitul oedipian nu este aleasă decât intriga, conflictul fiului cu tatăl şi mama - fără a urmări latura tragică a efortului căutării adevărului, descoperirea culpei săvârşite fără ştiinţă, şi pedeapsa mutilantă tocmai pentru că filmul este făcut din perspectiva cuplului, subiectul filmului fiind orientat spre descrierea stării acestui cuplu şi nu asupra dramei eroului Oedip. Interesant este de remarcat că Polanski face referinţă mai degrabă la "mitul lui Oedip" întrucât referinţa se face prin intermediul aluziei mitologice la Neptun (Andrei este identificat cu acesta). Regizorul este interesat de creearea unei "stări" ambigue, deschise am spune, născută dintr-o stare de tensiune în care aluziile şi elementele simbolice ca apa (substanţă informală, matrice) sau paşii pe apă ai tânărului ori lupta în jurul armei: cuţit, (simbol al agresiunii, emblemă a maturităţii războinice sau instrument al ispăşirii culpei la Oedip) servesc ca factor de potenţare şi deschidere a semnificaţiilor.

Robert Harmon, *The Hitcher* (1986)

În 1986 un regizor american Robert Harmon realizează un thriller, *The Hitcher* (*Autostopistul*), film realizat în conformitate cu regula esenţială a genului: tensiunea, groaza, surpriza şi crima. Pelicula, privită cu mai multă atenţie, se dovedeşte a fi ilustrarea scenariului oedipian. Dincolo de aspectul său imediat de gen comercial, filmul reuşeşte să construiască un plan secund de referinţă ca expresie a dramei psihice, ca manifestare a procesului de maturizare conform scenariului oedipian. Dar ceea ce ne-a determinat să ne oprim asupra acestui film este faptul că aici modelul iniţial nu mai este "mitul" ci complexul Oedip, adică altfel spus, filmul ilustrează textul teoriei lui Freud.

Astfel, tânărul Halsey (C.Thomas Howell) se îndreaptă noaptea prin deşert cu o maşină spre San Diego, California. Ca să nu adoarmă la volan, ia un autostopist, John Ryder (Rutger Hauer), care după ce-l ameninţă cu moartea îl provoacă să-l oprească. După o scurtă încăierare tânărul îl proiectează pe şosea pe agressor. Halseydescoperă victimele unei crime săvârşite de Ryder şi încercând să-l denunţe este luat drept făptaşul. Incapabil să-şi dovedească adevărata identitate Halsey este acuzat şi închis, dar Ryder îl pune în libertate. Eliberarea se dovedeşte a fi o cursă căci tânărul va fi din nou acuzat de o nouă crimă. Halsey încearcă să se dezvinovăţească, dar nu reuşeşte decât să se incrimineze mai tare. Urmăririle, accidentele, răsturnările maşinilor, împuşcăturile se ţin lanţ ca şi cum flagelul ar creşte în mod contagios în jurul tânărului. Cei doi se reîntâlnesc, Ryder îi cere din nou să-l oprească şi acesta refuză să-l împuşte deşi acţiunea sa ar fi salvat-o pe tânăra sa iubită, Nash (Jennifer Jason Leigh). În final, evident, Holsey, într-un duel decisiv îl pedepseşte pe Ryder scăpat de sub escortă.

Filmul, deşi controlat de regulile stilistice ale thriller-ului - spectacolul urmăririlor, emoţiile puternice, suspense-ul, acţiunile neverosimile - susţine o dramă secundă care justifică o serie de "ciudăţenii". Aceste "ciudăţenii" nemotivate în planul acţiunii de thriller sunt semnale care proiectează intriga în planul dramei psihice, a dramei maturizării eroului. De exemplu faptul că Ryder insistă să-i atragă atenţia lui Holster asupra ochilor nu îşi găseşte



3.4 *Autostopistul* (1986). Personajul poartă două monede în orbite; semnul orbirii lui Oedip după ce va afla adevărul.



3.5 *Autostopistul.* Infruntarea tată fiu în același cadru. Tatăl se ”estompează” în spatele fiului care va ocupa prim planul ori fiul, ca și Hamlet, poartă cu sine umbra sau fantoma tatălui (de) imolat.



3.6 *Autostopistul.* Accentele dramatice iau naştere din contrastul dintre liniile de figurare orizontale, jos, și verticale, sus.



3.7 *Autostopistul.* Detaliul focalizat pe arma care permite separarea dintre tată și fiu.

justificarea în logica primă a acţiunii cu un *serial killer*. Rycher, întrebat de tânăr ce doreşte de fapt de la el, de ce l-a ales pe el pentru calvarul acuzaţiilor şi crimelor în lanţ, îi răspunde lipindu-i doi bani pe ochi, semn plastic al orbirii oedipiene.

Aşa cum spuneam, filmul ilustrează "complexul lui Oedip", adică reflectă conflictul pe care îl suferă eroul în momentul trecerii de la complexul latent la manifestarea sa manifestă. Ceea ce-i cere Ryder (aflat în poziţia tatălui) lui Holster (aflat în poziţia fiului) este ca acesta să depăşească o interdicţie, să devină conştient de un conţinut, să elibereze o ostilitate proiectată sub presiunea unei cenzuri asupra unui obiect de substituţie.

Unul dintre aceste semnale este cel al ochiilor, element divers repetat în film : tânărul suferă de o perturbare a vederii, Ryder îl ameninţă la prima lor întâlnire cu scoaterea ochilor sau, tot el, în loc de răspuns îi lipeşte tânărului doi bani în cavităţile ochilor. Obsesia ochilor capătă astfel o justificare ca imagine plastică a mutilării scopice oedipiene. Regizorul, pornind de la această dramă îşi permite să acumuleze şi alte simboluri ce trimit la realitatea proceselor psihice cum ar fi: cavitatea, câinele sau roata.

Ordonarea evenimentelor se structurează în funcţie de o matrice ce se regăseşte în cazul clinic al *micuţului Hans* - articol des citat în legătură cu dezvoltarea complexului lui Oedip. *Micuţul Hans*, sub presiunea cenzurii diurne, sociale, îşi refulează pornirea instinctuală de ostilitate către tată şi o proiectează asupra unui obiect substitut : un cal. În film eroul refuză, similar, să-şi manifeste agresivitatea împotriva necunoscutului, identificat cu tatăl, şi o transferă ca şi micuţul Hans, sub forma fobiei, sindrom în care se amestecă teama,

repulsia şi atracția, asupra forțelor de ordine generând în consecință o stare de instabilitate - adică ceea ce pentru micuțul Hans reprezintă o nevroză iar pentru Oedip flagelul ciumei din Teba -, în care el trăieşte angoasa pierderii identității şi urmărirea pentru o crimă pe care nu o săvârşise. În paranteză fie spus, filmul dezvoltă imaginea stării anxioase a copilului, a fiului, Holster sau Oedip, în fapt pune în scenă o stare afectivă de puternic impact emoţional pe care, prin identificarea spectatorului cu figura eroului, o suferă spectatorul. Pentru a rezolva criza şi pentru a da un final catarhic filmului, tatăl, Rycher, îi cere fiului să înfăptuiască transgresarea unui tabu, cu alte cuvinte să conştientizeze un impuls refulat (să depăşească limitele onirice ale filmului pentru o judecată critică), adică, în ultimă instanță, să realizeze sacrificial necesar, excesul permis, violarea rituală a interdicției, eliberării de o culpă nemărturisită.

În concluzie, în urma acestor două exemple, putem observa modurile de raportare ale unui text secvențial la "scenariul oedipian", matrice epică ce are un cert impact afectiv, catarhic. Acest scenariu identificabil în varianta sa standard, general acceptată a dramei lui Sofocle, poate servi ca model la care se raportează un text filmic, *Cuțitul în apă*, sau o explicație a proceselor psihice în teoria lui Freud, *Micuțul Hans*. Filmul lui Polanski se raportează la structura formală a "mitului lui Oedip", dar folosind implicit semnificația (acceptând fără contradicții) prezentă în "complexul lui Oedip" , varianta Freudiană.

Filmul *Autostopistul*, pe de altă parte, nu se mai raportează la structura mitului ci intră în raport de ilustrare atât formală, cât şi semnificativă a "complexului lui Oedip". Dacă în mod normal suntem obişnuiți cu raportarea la mit pentru a realiza semnificațiile complexului (semnificațiile mitului, particulare mentalității active în civilizația grecească antică, aşa cum am mai spus şi ca atare inactuale, inactive astăzi) în prezența acestui film, *Autostopistul*, avem de-a face cu o raportare directă la complexul oedipian, ca şi cum mitologia contemporană ar însemna nu mitul originar, ci textul *micuțului Hans*.

1988 / *Almanah Contemporanul*, 87-9

4

ANDREI TARKOVSKI – Portret

Filmele regizorului sovietic Andrei Tarkovski (n.1932, m.decembrie 1986) - *Copilăria lui Ivan* (1962), *Andrei Rubliov* (1966), *Solaris* (1972), *Oglinda* (1974), *Călăuza* (1979), *Nostalgia* (1983), *Sacrificiul* (1986) – au devenit în constiința publicului de cinema victimele locului comun. Ele sunt îndeobşte calificate drept dificile şi se află sub anatema elogiului necondiționat: film de artă, ermetic sau "genial", fără ca semnificația acestor cuvinte să capete vreun conținut concret. Ultimul atribut, dealtfel, indică termenii, prin deferența excesivă, atât ai unui abandon nemărturisit, cât şi o comodă dezertare de la responsabilitatea înțelegerii, sub cauțiunea clişeului: "e genial, ca atare inteligibil, deci sunt absolvit de efortul înțelegerii". Da, într-adevăr, filmele lui Tarkovski sunt obscure. Dar această obscuritate este o calitate şi nu un defect, o condiție a valorii şi nu un impediment, o consecință programatic căutată a ambiguității inerente artei, în special a poeziei. Altfel spus, ermetismul filmelor sale ține de poetica sa, de intențiile sale retorice. Se vorbeşte de planul simbolic al acestor filme, un nivel ezoteric accesibil unui grup restrâns de "inițiați", care, odată decriptat, ar "lumina" şi ar face posibilă înțelegerea operei. Dar, din nou, întrucât nu ne numărăm printre privilegiați, ne dispensăm de efortul înțelegerii, deşi îi recunoaştem operei valoarea. Însă, pentru o receptare adecvată a creației lui Tarkovski, nu este necesară numai o stearpă cunoaştere a enciclopediei simbolice (desigur că planul simbolic deschide înțelegerii un orizont suplimentar, în dimensiunea filosofică a artei, dar, e de remarcat că recunoaşterea acestuia este un handicap cultural al interpretului, nu al produsului estetic), ci, mai ales, este nevoie de o sensibilitate capabilă să accepte jocul formal, în determinarea sau abstracția ori inefabilul său, rezultatul unui îndelung exercițiu cultural.

Mentalitatea comună, comodă (şi opusă inovației) a publicului de cinema refuză, admițând totuşi opinia autorității critice, abordarea filmului de artă şi exprimându-şi


4.1 *Andrei Rublov* (1966).



4.2 *Andrei Rublov* (1966).


4.3 *Andrei Rublov* (1966).

cu candoare şi emfază refuzul, acceptă şi caută filmul comercial. Însă, după Tarkovski, *înțelegerea* operei cinematografice este o operație sintetică care implică "o acceptare estetică a frumosului, la un nivel emoțional sau supra-emoțional", un "postulat de credință" sau o "stare mentală" şi care se opune *explicației* - un proces analitic cognitiv generat de obiectul artistic ce presupune decodarea. Pentru înțelegerea operei nu este necesară cunoaşterea rebusului cultural presupus de o simbolică anume. Înțelegerea implică racordul, congruența funcției cognitive cu cea emotivă simbolurile funcționând cu succes în operele în care îşi descoperă motivația în cadrul afectiv transmis de ansamblu.

Tarkovski își întemeiază poetica pe recepția estetică (și implicit pe programul său de a elabora filmul) bazată, în primul rând, pe sensibilitate (continuând astfel poetica romantică) şi nu pe cogniție: "este necesar foarte puțin pentru a aprecia arta: un suflet sensibil, rafinat şi deschis în fața frumuseții şi binelui, capabil de experiența estetică spontană". Pe scurt, înțelegerea presupune efortul de a găsi un răspuns la întrebarea: "care este rostul existenței acestui obiect și care este sensul strădaniei autorului".

Filmele

Pentru a avea un punct comun de referință în apărarea înțelegerii operei cinematografice a lui Tarkovski, să rezumăm în câteva cuvinte subiectul filmelor sale:

Premiat în anul 1962 la festivalul de la Veneția, *Copilăria lui Ivan* relatează istoria unui copil care, în timpul războiului, trece linia frontului (un fluviu) pentru a obține


4.4 *Solaris* (1972). Referință la parabola biblică a întoarcerii fiului risipitor.


4.5 *Solaris*. Referință la iconografia coborârii de pe cruce.


4.6 *Solaris*. Conflictul și dialogul platonician dintre știință și posibilitățile ei de cunoaștere și o esență umană, tranzitorie și spiritual-emoțională.


4.7 *Solaris*. Oglinda și tema dublului, a simulacrului și a condiției umane izvorâtă din metafizica platoniciană. Cele două jumătăți - masculin și feminin - nu pot exista independent. Individul particular este un succedaneu al unei esențe spirituale.


4.8 *Solaris*. Dialogul platonician asupra feminității sub auspiciile zeiței mamă - din planul doi al cadrului.

informaţii utile trupelor sovietice. Fără a urmări scenele de luptă, filmul descrie, în secvențe ce alternează experiența realității pustiite de război cu imaginile ideale ale amintirii şi visului, sacrificiul tânărului (care va sfârşi condamnat la moarte ca partizan).

Andrei Rubliov, film premiat la Cannes în 1965, reprezintă peregrinările prin Rusia ale pictorului (de biserici) Rubliov (sec.al XV - lea) în perioada invaziilor tătare. Pelicula se concentrază asupra călătoriei artistului prin lume, ilustrând încercarea, proba pe care le suferă principiile sale umanitare şi de credinţă în confruntarea cu realitatea violenţei şi suferinţei.

Solaris (1972), film ce porneşte de la pretextul unei nuvele de anticipaţie de Stanislav Lem, descrie investigaţia unei sinucideri care avusese loc într-o bază de cercetări situată pe orbita unei planete acoperite cu un ocean viu, în perpetu dinamism. Eroul descoperă că


4.9 *Călăuza* aka *Stalker* (1979). Jocul de priviri și poziționarea corporală iau locul cuvintelor pentru a indica o poziționare simbolică a umanului - fizicianul și scriitorul - în fața elementelor universale


4.10 *Călăuza* aka *Stalker*.


4.11 *Călăuza* aka *Stalker*. Epifania și revelația unei entități spirituale ascunse se face în decorul din fața camerei în care va ”ploua cu lumină”; o apă de sus luminată.


4.12 *Călăuza* aka *Stalker*.

planeta are proprietatea de a materializa încarnările ființelor pe care cei din proximitatea ei încearcă să le uite. Subiectul filmului este însă investigația sufletului uman, a raporturilor individului cu ceea ce vrea să ascundă și să ignore, cât și argumentarea iubirii ca garant al definiției umanului.

Oglinda (1974), este filmul în care regizorul realizează experimentul expresiei lirice, al ilustrației autobiografice stăpânită de logica asocierilor metaforice în care centrală este figura feminină-mamă sau soție - reprezentând catalizatorul personalității umane.

Călăuza (1979), film inspirat tot de o nuvelă de anticipație, *Picnic la marginea drumului*, de Boris și Arkadi Strugațki, descrie călătoria unui scriitor și a unui om de știință împreună cu o călăuză către o încăpere (care are darul de a indeplini dorințele cele mai ascunse) printr-un teritoriu, *zona*, aflat sub o influență de natură misterioasă. Formulat ca parabolă, filmul se concentrează asupra imaginii călăuzei, omul care se sacrifică pentru a-și ajuta semenii în căutarea fericirii.

Nostalgia (1983), urmăreşte regretele și nostalgia unui poet rus aflat în Italia pentru a studia biografia unui compozitor rus.



4.13 *Călăuza* aka *Stalker*.



4.14 *Călăuza* aka *Stalker*.

Sacrificiul (1986), film căruia i s-a decernat Premiul Juriului de la Cannes, relatează drama omului care își sacrifică existența și normalitatea pentru ceilalți. În ajunul unui război nuclear, eroul în urma unui pact, va renunța la posesiuni și va înceta să mai vorbească dacă rugămintea sa ca războiul să nu aibă loc se va îndeplini. În final, el își va incendia casa și va fi internat, iar războiul nu izbucnește.

Poetica lui Tarkovski

Pentru a aproxima un mod de a înțelege opera lui Tarkovski, poetica după care se ghidează autorul și a da măsura receptării adecvate a acestor filme, vom apela la comentariul câtorva din afirmațiile regizorului privind rolul artistului și al artei. (Trebuie remarcat că afirmațiile sale nu au fost literă goală, ci ele au fost puse în act - exemplaritatea destinului său probându-i cuvintele), din recenta sa carte, *Sculptând în timp* (*Sculpting in Time*, Reflections on the Cinema, 1987). Pentru Tarkovski rolul artistului este de a creea un obiect estetic eliberat de presiunea "profitului financiar sau de motivația ideologică". Pentru regizorul rus "arta este, prin esență, aristocratică, (elitistă) și selectivă în mod natural în efectul suscitat asupra publicului" al cărei efect "este legat de emoțiile intime ale fiecărei persoane care vine în contact cu opera. Cu cât individul este mai traumatizat și mai subjugat de aceste emoții, cu atât opera va ocupa un loc mai important în experiența sa". Dar, remarcă el în continuare, "natura aristocratică a artei, totuși, nu-l absolvă în nici un fel pe artist de responsabilitatea sa față de public și, dacă vreți, față de oameni în general" , ci "dimpotrivă, din cauza percepției sale speciale a timpului și lumii în care trăiește, artistul este vocea celor care nu pot formula sau exprima perspective lor asupra realității. În acest sens, artistul este într-adevăr vox populi. De aceea el este menit să-și servească talentul, ceea ce înseamnă să-și servească poporul". Prin urmare "artistul nu este niciodată liber. Nici un grup uman nu duce lipsă de libertate în mai mare măsură. Un artist este legat de darul său, de vocația sa", dar, "pe de altă parte, el are libertatea de a alege între a-și realiza talentul până la capăt sau a-și vinde sufletul pentru treizeci de arginți". Indiferent de stilul artistului, există și o secretă legătură între el și epoca din care face parte: artistul nu este "rupt de realitate", ci dimpotrivă "își exprimă timpul și , cu necessitate, poartă în sine legile de dezvoltare, indiferent de faptul că nu toată lumea este înclinată să ia în considerare aceste legi sau să recunoască acele aspecte


4.15 *Călăuza* aka *Stalker*.


4.16 *Călăuza* aka *Stalker*. Călătoria personajelor are loc fie într-un decor ”natural” fie într-un decor simbolic. Aici personajul doarme pe o insulă din mijlocul apei genezice alături de câinele psihopomp; ghidul sufletelor în lumea de dincolo.


4.17 *Călăuza* aka *Stalker*. Din nou referința la iconologia care-l reprezintă pe Hristos care prin suferința proprie încearcă salvarea condiției umane.

ale realității care nu îi convin”.

Concepută ca “ o filosofie care-l ghidează pe om prin viață”, arta “îi invită pe oameni să se reevalueze pe sine şi viețile lor, în lumina unui ideal căruia îi dă o formă” , “arta afirmă ceea ce este mai valoros în om, speranța, credința, iubirea, frumusețea, rugăciunea….” ea este “o confesiune”. Un act inconştient care totuşi reflectă adevăratul sens al vieții - iubirea şi sacrificiul” (sau cum afirmă regizorul în alt loc, realizarea iubirii prin sacrificiu). Arta captivează, atrage, nu “printr-o idée, nu printr-un gând” , ci “o operă mare este întotdeauna echivocă, are întotdeauna fețe (…) este la fel de multiplă şi indefinită ca şi viața însăşi”, ceea ce poate face artistul este să prezinte “imaginea sa despre lume”, rămănând credincios sieşi şi independent de subiect” astfel încât “artistul creează noi percepții şi ridică nivelul de înțelegere al oamenilor”.

Tarkovski insistă mereu asupra caracterului elitist al artei și al efortului necesar accesibilității sale, idee ce se conjugă cu impulsul educativ al artei și al necesității educației, a perfecționării umane pentru a putea recepta arta: “artistul nu poate, şi nici nu are dreptul să se coboare la vreun nivel abstract, standard, în virtutea unei noțiuni greşite a unei mai mari accesibilități şi înțelegeri”, “Marx a spus, dacă doreşti să te bucuri de artă, trebuie să fi educat

artistic".

Artistul nu poate să aibă ca țel specific să fie accesibil , ar fi la fel de absurd ca şi opusul său "a încerca să fi incomprehensibil".

Aşadar, artistul trebuie să fie dotat cu calități particulare de "înțelepciune şi înțelegere" (şi nu dotat cu deprinderi tehnice, un instrumentar artistic subsiadiar). El trebuie să fie capabil să ordoneze o viziune originală şi profundă : "sensul unei imagini artistice ce este cu necesitate neașteptat, din moment ce el reprezintă mărturia felului în care un individ a văzut lumea în funcție de propriile sale idiosincrazii. Atât personalitatea cât și percepția specifică vor fi apropiate unora și stranii altora". În consecință, artistului i se cere cazna unei "asceze", a unui program de viață, o "onestitate şi o sinceritate absolută față de sine. Şi acesta înseamnă să fii onest şi responsabil față de public".

Importanța creației lui Tarkovski constă în acordul dintre ceea ce spune şi ceea ce face ; între poetica sa şi ceea ce reprezintă filmul său în ansamblul (producțiilor) cinematografului contemporan, orientat către o masivă încurajare a filmului de divertisment, susținut de comoditatea lui, a povesti ceva lipsit de dimensiunea metaforei, într-un mod ce nu poate îngemăna reflecția critică (filosofică) cu cea a sensibilității. (Într-un fel, filmul lui Tarkovski încearcă să elibereze accesul către dimensiunea filosofiei prin intermediul unei imagini de puternic impact emoțional). "Dacă încerci să placi audienței, acceptând necrotic gusturile sale, arta nu poate însemna decât că nu respecți oamenii: că nu doreşti decât să le iei banii; şi în loc să-ți antrenezi publicul oferindu-i opera de artă care să impresioneze, nu faci decât să-l antrenezi pe artist în a-şi asigura venitul (…). Eşecul în a reuşi să dezvolți capacitatea publicului de a-şi critica propriile judecăți este similar cu a-i trata cu totală indiferență".

Ca atare, artistul este responsabil în fața publicului, el joacă un rol misionar, reînvie şi menține tradiția maieuticii esteticii, mai cu seamă în competiția pe care o are de purtat cu filmul comercial pentru că filmul "cel mai fără sens, ireal sau comercial poate să aibă acelaşi efect magic asupra publicului needucat şi necrotic ca şi cel al unui film adevărat".

"Diferența crucială şi tragică este că, dacă arta poate stimula emoțiile şi ideile, cinematograful de "mass-appeal" din cauza efectului său uşor, irezistibil, elimină irevocabil orice urmă de gândire şi emoție. Oamenii încetează să mai simtă nevoia frumosului sau al spiritualului şi consumă filmele ca pe sticlele de Coca-Cola". Tarkovski remarcă cu amărăciune că "pare că publicul de cinema a pierdut capacitatea de a se oferi, de a se abandona unei impresii estetice imediate, emoționale, că el trebuie să se controleze şi să întrebe "De ce? Pentru ce? Care-i rostul?". Misiunea artistului devine dedicație exemplară, dezinteresată: "omul modern a pierdut din vedere liberatea aşa cum a fost trăită de epocile anterioare - aceea de a fi capabil să se sacrifice timpului şi societății în care trăieşti". În concordanță cu spusele sale, o temă centrală a filmelor sale, o reprezintă situația paradoxală a individului care, asemenea artistului, îşi dobândeşte forța prin ceea ce este considerat un handicap: "Am vrut întotdeauna să povestesc despre oamenii posedați de o libertate interioară în pofida faptului că sunt înconjurați de oameni dependenți interior …., a căror slăbiciune aparentă este rezultatul unei convingeri morale şi a unui pricipiu etic şi este , de fapt, semnul puterii de sine". Este ceea ce reprezintă eroul filmelor lui Tarkovski în toate ipostazele sale, de la varianta eroică a lui Ivan, artistică a pictorului din *Andrei Rubliov*, a poetului din *Nostalgia*, inițiatică a călăuzei din *Călăuza* sau a omului de știință din *Solaris*, până la omul de rând din *Sacrificiul.*

Destinul eroului filmelor sale se confundă cu situația artistului. El intră în conflict cu un reper social pentru a-l reînvigora, pentru a-i conferi un sens: "Artistul caută să distrugă stabilitatea societății în care trăieşte pentru a o vedea mai aproape de un ideal. Societatea caută

stabilitatea - artistul infinitul. Artistul este interesat de adevărul absolut şi, ca atare, priveşte înainte şi vede lucrurile mai devreme decât alţii". El trăieşte o "criză spirituală" - conform modelului eroului lui Dostoievski, în care esenţială este căutarea armoniei şi a credinţei, a demnităţii şi a respectului de sine. El obţine această demnitate în măsura capacităţii sale de sacrificiu, de renunţare la modul de viaţă cotidian întrucât "singura condiţie pentru a lupta pentru dreptul de a creea este credinţa în vocaţia ta, puterea de a servi şi refuzul de a face compromisuri". Ca şi creatorul, protagonistul este un "nebun sfânt", adică omul "slab" care nu este un "luptător în termenii atributelor sale exterioare, dar care în pofida acestui fapt, nu este mai puţin un învigător în această viaţă". Mai departe el mărturiseşte că "nu au existat eroi în filmele mele (poate exceptându-l pe Ivan), dar întotdeauna au existat oameni a căror putere s-a întemeiat pe convingerea lor spirituală şi care şi-au asumat responsabilitatea altora (şi aici îl includ pe Ivan). Aceşti oameni sunt deseori ca şi copiii, numai cu motivaţia unui adult, iar din punctual de vedere al bunului simţ, poziţia lor este idealistă şi altruistă. În acest context, exemplul evocat de Tarkovski este cel al artiştilor japonezi medievali care lucrau la curtea suveranului pînă când reuşeau să obţină recunoaşterea şi fondau o şcoală pentru ca mai apoi, ajunşi în culmea gloriei, să-şi schimbe fundamental viaţa plecând în alt loc pentru a o lua de la capăt sub un alt nume şi cu un alt stil.

Vorbind despre simbolismul *zonei* din *Călăuza* (teritoriul străbătut de cei trei), Tarkovski îşi enunţă atât concepţia despre arta sa cât şi despre situaţia individului în lume: "Zona nu simbolizează nimic, nimic mai mult decât orice altceva din filmele mele; zona este o zonă, este viaţa şi atunci când o parcurge, un om poate să eşueze sau să reuşească s-o străbată. Dacă el o trece sau nu, depinde de propriul respect de sine şi de capacitatea sa de a distinge între ceea ce într-adevăr contează şi ceea ce este doar efemer".

Desigur un "mesaj" ce susţine proiectul speranţei "Într-o formă sau alta în toate filmele mele am încercat să susţin că oamenii nu sunt singuri şi abandonaţi într-un univers gol, ci sunt legaţi cu nenumărate legături de trecut şi viitor, că aşa cum trăieşte fiecare îşi formează o legătură cu lumea întreagă, într-adevăr cu întreaga istorie a omenirii…"

Tarkovski este adeptul unei arte dificile în măsura elaborării sale după un principiu poetic de conexiuni, dar şi al unei arte "inocente de simbolism" , "cu cât mai perfectă opera de artă, cu atât mai evidentă este absenţa oricăror asociaţii generate de ea". El caută ambiguitatea poetică şi vagul, în fond ilimitarea simbolică şi complexitatea contradictorie a vieţii: "o imagine artistică adevărată îi oferă spectatorului o experinţă simultană a celor mai complexe, contradictorii şi chiar mutual exclusive sentimente", dar şi a perfecţiunii artistice, a concentrării şi originalităţii expresiei haiku - "Într-un cuvânt, imaginea nu este un anumit înţeles, exprimat de regizor, ci un univers întreg reflectat într-o picătură de apă", "Funcţia imaginii, aşa cum spunea Gogol, este de a exprima viaţa însăşi, nu idei sau argumente despre viaţă. Nu o semnifică sau o simbolizează, ci o manifestă, exprimându-i unicitatea". Totodată Tarkovski încearcă să descopere imaginea relevantă, originală şi în acelaşi timp simplă, bazată pe privirea independentă, fără constrângeri a "oamenilor care de abia au sosit". El îşi sintetizează poetica sub semnul realismului (cinematografic) şi al intenţiei etice: "Arta este realistă atunci când caută să exprime un ideal etic. Realism înseamnă căutarea adevărului, şi adevărul este întotdeauna frumos. Astfel esteticul coincide cu eticul". Imaginea este paradoxală, "ea semnifică cea mai deplină expresie posibilă a ceea ce este tipic şi, cu cât o exprimă mai cuprinzător, cu atât devine mai individiuală (particulară) şi mai originală".

Astfel, a înţelege opera lui Tarkovski înseamnă a accepta principiile estetice, pe care le susţine prin creaţie şi destin regizorul, adică, în ultimă instanţă, înseamnă să te supui rigorilor dificile ale unei autoperfecţionări, ale unui mod de viaţă.

1988 / *Almanah Contemporanul*, 52-5

5

FELLINI - sau cel mai scurt drum de la carnaval la postmodern

Mihail Bahtin în *Francois Rabelais şi cultura populară în evul mediu şi Renaştere* evocă o serie considerabilă de autori în lista celor care, de-a lungul timpului, au fost purtătorii limbajului carnavalesc şi viziunii, formelor, motivelor şi simbolurilor festivităților populare din piața publică. Seria sa îi menționează pe Erasmus, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Quevedo, Guevara, Hans Sachs, Fischart, Grimmelhausen, Moliere,Voltaire, Diderot, Swift, Sterne, Jean Paul, Hoffman şi, mai recent, pe Alfred Jarry, Th. Mann, Bertolt Brecht sau Pablo Neruda, nume ce reprezintă jaloanele unei tradiții literare ce preia formele de expresie sau perspective ideatică specifice culturii populare în aspectele sale festive. Carnavalul şi carnavalescul sunt astăzi, în urma lucrărilor lui Bahtin, concepte ce desemnează o multitudine de expresii ceremoniale şi artistice, noțiuni de filozofia culturii ce definesc un stil grotesc, hiperbolic, dialogic (parodic), ambivalent şi transgresiv cu putere de evocare similar ca generalizare cu cel de manierism, lansat cu ani în urmă de Gustav Rene Hocke. De altfel cele două noțiuni - carnavalesc şi manierism - îşi găsesc deseori un teritoriu comun de manifestare sub forma creațiilor ce stau sub semnul grotescului antic, medieval sau modern - de la *saturnalia* la *commedia dell"arte* şi până la suprarealism.

Deci, fără a ne opri asupra definiției termenului, considerându-l o noțiune comun acceptată, vrem doar să remarcăm longevitatea formelor sale dovedită prin existența unei creații artistice contemporane ce se structurează în funcție de imagistica şi stilistica carnavalescului. Considerat, şi poate pe bună dreptate, cel mai important cineast al perioadei postbelice, Federico Fellini îşi elaborează creația ce cuprinde peste douăzeci de titluri: *Luminile de music hall* (1950), *Şeicul alb* (1952), *Vițeii* (1953), *La strada* (1954), *Bidone*

(1955), *Nopțile Cabiriei* (1957), *La dolce vita* (1959), *8 ½* (1962), *Satiricon* (1969), *Clovnii* (1970), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Casanova* (1976), *Proba de orchestră* (1979), *Orașul femeilor* (1980), *E la nave va* (1984), *Ginger și Fred* (1986) și *Interviul* (1987) - reluând temele și viziunea carnavalescă asupra lumii. Opera sa cuprinde un veritabil "breviar" al temelor și motivelor proprii tradiției grotescului popular. Bogăția imagistică, mulțimera personajelor stranii, a figurilor feminine ce compun un ciudat "bestiar", multitudinea elementelor artificiale care se aglomerează în spațiul îngust al cadrului cinematografic nu este izvorâtă "ex nihilo", nu este rodul unei imaginații prolifice ce produce neînfrânat, ci este rezultatul preluării unor forme deja "construite", elaborate de o tradiție. Acestea formează un lexic relativ redus ce este diferit asamblat cu fiecare nou film. Este de notat că tehnica felliană este asemănătoare cu cea identificată de V. I. Propp în cazul basmului: dintr-un număr redus de "funcții", elemente topice necesare succesiunii narațiunii, interpretul popular generează un număr teoretic infinit de basme ocurență. Acest fapt ne atrage atenția asupra modului "oral", folcloric (bazat pe o estetică a identității), situat în opoziție cu epicul tradițional de a elabora textul filmic (bazat pe estetica diferenței, a originalității); un mod arhaic, dar și popular de a elabora artefactul artistic. Totuși, revenind la contextul discuției, să enumerăm, prin urmare, câteva din motivele carnavalești existente în creația cineastului italian.

În primul rând, în conformitate cu viziunea scindată a lumii în perspectiva carnavalescă - ce opune două aspecte : oficial și carnavalesc - în filmele sale este reprezentată caricaturizarea, degradarea parodică a autorității grave, rigide, "minciuna oficială și gravitatea mărginită, dictată de interesele clasei dominante". Instituțiile puterii dogmatice: școala, biserica, armata, administrația mussoliniană sau reprezentanții aritocrației ori patronii culturali: impresarii și producătorii de film, sunt în permanență satirizate, luate în derâdere. Să ne amintim, în acest context , de satira mitingului mussolinian ori de caricatura grotescă a profesorilor de liceu din *Armarcord* sau *Roma* ori de figura grotescă a lui Trimalchio din *Satiricon* ori de cea a ducelui austriac din *E la nave va*.

Conform perspectivei carnavalești protagonistul istoriei este cu insistență reprezentat în filmul fellinian : poporul, mulțimea anonimă își face apariția în majoritatea secvențelor importante. În acest sens, filme ca *Armarcord*, *Roma*, și într-o mare măsură, *E la nave va* nu au un personaj unic, ci acesta e reprezentat de un întreg grup uman. În filmele sale abundă scenele aglomerației umane - spațiul predilect este mereu o variantă, un loc apropiat ca structură pieții publice - adică gara, autostrada, piața publică, strada, holul hotelului, cabaretul, restaurantul ori sala de spectacol, teatru sau film. Spațiul în care se adună umanitatea este un amalgam al matricei, cupolei circului și motiv carnavalesc de largă circulație, al infernului. Mișcările în acest spațiu respectă schema degradărilor, a căderilor și înălțărilor. Umanitatea felliniană este structurată pe paliere pornind de la mulțimea anonimă a oamenilor simpli, servitori, muncitori, bucătari, prostituate, ziariști, după care urmează casta soldaților, a militarilor, a artiștilor și aristocraților până la steaua de cinema sau figura reprezentantului puterii: directorul de școală, Mussolini, papa, ducele austriac, Trimalchio sau diverși aristocrați distanți și infatuați.

Scenele de mulțime conțin un amalgam impresionant de motive carnavalești cum ar fi: amestecul de limbaje (la petrecerile sau ospețele felliniene sunt mereu prezente personaje ce vorbesc o limbă străină, deseori un idiom obscen, inventat - cunoscută fiind apetența comicului popular medieval pentru limbile inventate și sonoritățile străine), imaginile josului material corporal, ale dosului (de obicei situat în locul feței), cu deosebire asociat fertilității, actele și gesturile stranii (grimasa) sau licențioase, elementele de fantezie anatomică sau ale exotismului (figura orientalului, a haremului și baiaderei), travestiurile și joaca, prezența



5.1 *E la nave va* (1983). Începând cu *8 1/2* face filme autoreflexive ce dezvoltă narativ metafora filmului și a creației cinematografice.



5.2 *E la nave va.*

măştii de carnaval, a chipului gigantic şi a marionetei (care, pentru tradiția populară, reprezintă o parodie a spectacolului oficial liturgic), amestecul dintre ospăţ, viața cotidiană şi spectacol. Imaginile predilecte pun în acțiune mişcarea răsturnării valorilor, relativitatea ambivalentă ce amestecă granița dintre viață - moarte, sus-jos, mâncare - excremente, lauda - ocara, râsul - plânsul într-un discurs filmic orientat către retorica transgresiunii.

Protagonistul filmului lui Fellini este un picaro, o variantă a unui "roi pour rire", nebunul ales rege în seara de carnaval, dar şi un clovn travestit, ce deseori poartă însemnele artistului. În *Interviul*, Fellini îl pune pe tânărul actor care va interpreta secvența tinereții lui Fellini să-şi picteze pe nas un semn colorat, un fel de nas de clovn. Ca şi discursul carnavalesc, filmul lui Fellini se simte atras de formele de reprezentație, de aspectul spectacular al vieții (ce amestecă ambivalent rolul omului atât de spectator cât şi de actor). Filmele sale descriu o gigantică panoplie a formelor de spectacol sau de joc, de la cele primitive ale copilăriei, dansul spontan, cel ritual, cântecul în stradă, dansul baiaderelor, mimul, la formele mai "înalte" de teatru sau de operă până la filmul propriu-zis. Această permanentă reprezentare a spectacularului duce la concentrarea peliculei asupra reprezentării în sine, la o distanțare față de obiectul reprezentării în favoarea atenției orientate către facticitatea şi artificialul discursului filmic. Dialogic, filmul lui Fellini, nu numai că parodiază alte forme de reprezentare, convenții gestuale, arhitecturale, picturale sau discursive, dar intră într-un dialog neîncetat cu propriile sale structuri filmice, repetiția aceloraşi elemente tematice fiind o formă de dialog şi citat parodic, ajungându-se la forme categorice de autocitare. În *Interviul* se "citează" un fragment din *La dolce vita*, iar *8½*, filmul care are ca subiect facerea filmului *8½* este, în definitiv, o formă de autoreferențialitate, de autocitare.

Continuând direcția dialogismului ambivalent carnavalesc - discurs care, citând din I. Kristeva, "se parodiază şi se relativizează, repudiindu-şi rolul de prezentare" fiind în acelaşi timp "reprezentativ şi antireprezentativ" şi în care textul se constituie ca "un mozaic de citate" ca "absorție şi transformare a unui alt text" - filmul fellinian va deveni treptat un dialog cu şi despre film. Desigur reprezentarea cinematografului va fi realizată la modul grotesc, folosindu-se tot imaginile mulțimii de carnaval. În Roma şi Amarcord cinematograful este o prelungire a spectacolului străzii, în La dolce vita afişele de film acoperă pretutindeni zidurile străzilor, în Cetatea femeilor cinematograful este un pat uriaş în care o aglomerație masculină fixează fascinată imaginea supradimensionată a divei - a femeii uriaşe, gigant de carnaval - în timp ce peste ei se unduiesc valurile unui imens cearceaf, în 8½ caracterul imposibil feminin îşi află prelungirea pe ecran, în Casanova, într-un bâlci, un circar ambulant proiectează mulțimii imagini ale feminității, în Ginger şi Fred eroii sunt

asaltați de zeci de imagini t.v., iar în *E la nave va* sau *Interviul* pe ecranul de cinema se va vedea tot chipul supradimensionat al femeii ideale.

Potrivit viziunii carnavalești granița dintre viață și ficțiune este mereu estompată. Autorul, cel din spatele camerei de filmat, păstrează însă o distanță ironică față de obiectul reprezentării: discursul polimorf al carnavalului este privit prin intermediul conștiinței artefactului, căruia i se afișează facticitatea - de exemplu în celebra mare de plastic. Reprezentativ și antireprezentativ, serios și practic, real și ficțional, discursul fellinian este atât magie a iluziei cinematografice cât și denunțare a iluziei : marea de plastic este și obiect poetic - marea - cât și obiect al ficțiunii - este un decor de plastic. Filmul lui Fellini nu este numai o readucere în planul contemporaneității a viziunii de carnaval, ci, mai ales, o deconspirare a convenționalității sale prin intermediul propriei metode: parodia. Direcția utopică a carnavalului persistă, dar aflată sub clauza corectivă a ironiei; "sperietoarea veselă" este exorcizată : războiul, puterea politică dominantă, autoritatea, seriozitatea goală și perimată sunt caricaturate, parodiate, *înlăuntrul* reprezentației filmice, dar, totodată, aceasta este însăși obiectul reprezentării, afișându-i-se astfel incapacitatea de a modifica realitatea.

Finalul din *E la nave va*, situat sub semnul convențional al lui "ce-ar fi fost dacă…", ne arată cum personajele victimă scufundă vasul austriac de război doar prin forța artei, cântând o arie de operă. Dar camera de filmat se îndepărtează și vedem că deznodământul miraculos se petrece doar în interiorul studiourilor, realitatea reprezentată este doar o ficțiune. Si, totuși, istoria filmului nu ia sfârșit aici: camera revine în universul ficțional (diegetic), unde relatează un alt happy-end ficțional, pentru că, deși o convenție discursivă, o ficțiune, arta își poate depăși handicapul hiatului față de realitate, tocmai pentru că se poate elibera de ea.

Astfel, treptat, ceea ce inițial este o recuzită de carnaval se transformă într-un stil de avangardă contemporan, numit de unii postmodernism. Filmul care se autocitează (parodic), reprezentarea despre reprezentare, amestecul de ficțiune și realitate, de genuri populare și înalte, de viață și spectacol, de convenție naivă, ingenuă și subminarea convenției sunt condiții și trăsături definitorii ale artei și conștiinței postmoderne - o conștiință ce-și recunoaște caracterul iluzoriu și care, totuși, nu încetează să producă ficțiuni ambivalente, lumi imaginare deconspirate ca în literatura Vonnegut, Barth, Pynchon sau Barthelme sau în filmele unor cineaști ca Herzog, Wenders, Godard, Woody Allen, Ettore Scola sau Terry Gilliam.

1987 / *Cinema* 12 - 298

6

FEDERICO FELLINI – E la nave va (1983)

E la nave va (1983) reprezintă un film în care regizorul Federico Fellini dezvoltă o complexă alegorie a situației artei și artistului în contemporaneitate. Filmul are ca suport metaforic ceremonialul funebru și ultimul drum al vasului în care sunt îmbarcați prieteni, cunoscuți și colaboratori ai artistei spre insula Erimo, locul unde urmează să fie împrăștiată cenușa. Coeziunea epică a filmului e dată de prezența naratorului, ziaristul Orlando, care introduce convenția și registrul stilistic al reportajului. Prezența permite comentariul faptelor înregistrate de film cât și o dublă situare a perspectivei subiective de relatare a naratorului și a autorului, instanța auctorială omniprezentă. Faptul merită remarcat în măsura în care este o reluare în film a unui procedeu literar. Fenomenul este caracteristic creației regizorului italian care, așa cum s-a remarcat în critica de specialitate, preferă elaborarea unui film care citează sau reia procedee, simboluri ori imagini deja prelucrate de o tradiție literară. Filmul se constituie ca o structură etajată ce cuprinde un examen al situației individului în sfera culturii și în domeniul relațiilor politice din societatea occidentală contemporană. În viziunea regizorului filmul descrie starea culturii și raporturile sale cu politicul în care se identifică ironia la adresa unei culturi decadente, despărțirea de suportul valorilor estetice tradiționale ; drumul însemnând despărțirea de un model ideal al creatorului, îndepărtat de umanitatea vie a mulțimii, de oamenii care decid soarta umanității. Astfel, se circumscrie cadrul tragic al rupturii culturii de un model artistic ideal și de realitatea brută – cotidiană sau politică.

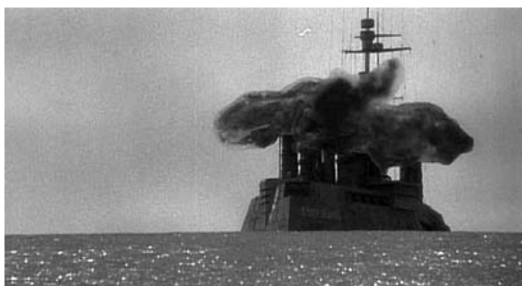
Pornind de la suportul metaforic al navei, filmul structurează imaginea unei umanități ordonate pe paliere, pe nivele, sau „punți" între care scara indică elementul simbolic de acces – scara fiind elementul mediator între spații existențiale diferite. Este de remarcat prezența recurentă a scării în diverse scene ale filmului. Punțile vasului sunt



6.1 *E la nave va* (1983). Metafora ”viața este o călătorie” este schema care face ca narațiunea filmului să devină devină inteligibilă ca o dezvoltare simbolică.



6.2 *E la nave va.*



6.5 *E la nave va.*

figurate pornind de la nivelul profund, subteran al sălii mașinilor unde își duce existența o umanitate proletară activă într-un decor industrial – infernal; la nivelul magaziilor vasului unde se află un rinocer, simbol al forței obscure a pulsiunilor, până la etajul superior al bucătăriilor în care domnește o febrilă activitate culinară și la spațiul „loisir-ului”, al distracției și ușurinței. Ultima și cea mai de sus punte, la care nu au acces decât comandantul navei și reprezentantul imperiului austro-ungar, este spațiul unde trăiește puterea politică dominantă, Ducele Austriac și curtea sa. Este de luat în considerare organizarea pe două paliere unite de o scară a scenei în care mulțimea artiștilor aristocrați se amestecă cu mulțimea refugiaților sârbi. Cuceriți de farmecul muzicii și de dansurile refugiaților, de vigoarea și puritatea exprimării libere a muzicii și dansului, aristocrații se coboară treptat pe puntea inferioară pentru a participa la un dans popular. Scena este semnificativă întrucât admite ca mediator între paliere, între culturi diferite, faptul artistic, muzica. Muzica devine vectorul care dirijează atât „coborârea„ culturii occidentale ”înalte” la sursele unei culturi primitive, cât și „înălțarea” mecanicilor aflați în sala mașinilor la uzul ariei de operă. Muzica transcede contingențele, visicitudinile cotidiene, intrigile și vanitățile, restricțiile impuse de comportamentele ritualizate și osificate precum și palierele existențiale.

Fellini organizează de-a lungul filmului un panopticum al imaginilor artisticității. Tipologia personajelor reflectă o corelativă tipologie a atitudinilor creatoare iar o serie de metafore se înscriu în registrul simbolic al reflectării modalității de manieră artistică.


6.3 *E la nave va.*


6.4 *E la nave va.*

Astfel, participanții la ceremonialul funebru îmbarcați, ilustrează formulele categoriale ale „artistului": cântăreața de operă invidioasă care-și reprimă atitudinile spontane de teama de a nu-și distruge, compromite o imagine prefabricată a artistului, tânărul creator rămas într-un stadiu infantil, tenor infatuat, profesorii – teoreticienii abstracți. Pe de altă parte, filmul aduce în atenție o metaforă baudelairiană de poezie prin apariția albatrosului, pasăre care însoțește drumul navei și noțiunile de corespondențe sincretice simboliste, personificate prin sora reprezentantului austro-ungar, o femeie oarbă care are percepții cromatice ale zgomotelor și sunetelor muzicii. În acest cadru, iubirea devine un element important al mecanicii creației cât și un element de legătură dintre paliere și nivele. Discursul despre iubire e des repetat în film. De exemplu este remarcabilă legătura unei tinere fete cu un tânăr refugiat sârb. Iubirea este în film un factor de diferențiere, de caracterizare a tipologiei artistului care pornește de la perversiunile decadente, sterile, la refuzul sau admiterea iubirii în dinamica creației. Tenorul Fuciletto care admite că atunci cănd este înamorat simte o poftă uriașă de mâncare. Un alt personaj este fascinat de imaginea divei și își proiectează filme cu ea în cabina în care locuiește pe navă. Iubirea devine fascinație pentru o femeie ideală, dar și o fascinație pentru dispozitivul cinema cel care o creează pentru imaginarul spectatorilor.

Un element mediator între nivele îl reprezintă limbajul. O importantă scenă a filmului descrie interviul pe care îl ia Orlando, naratorul diegetic al filmului, ducelui austro-ungar. Relația cu puterea se face prin medierea succesivă și inabilă a traducerilor unui mesaj obscur. Autoritatea emite o expresie laconică, metaforică care trebuie interpretată și tradusă, care suscită neînțelegeri și conflicte; în fapt fiind vorba de izolarea lingvistică a puterii. E de menționat că formula amestecului de limbaje este o formulă recurentă în filmele lui Fellini și își găsește sursa într-o viziune carnavalescă a lumii.

Aceeași viziune carnavalescă dictează structurarea pe paliere a umanității descrise în film. Ea ordonează situarea pe axa sus-jos a umanului pornind de la viziunea populară a mulțimii anonime până la vârfurile culturii și autorității oficiale și dogmatice. Aceeași viziune dictează compoziția scenelor. Într-unul din planurile de început ale filmului în cadru, din lateral, intră un „martor" ce aparține mulțimii anonime. Rolul prezenței acestuia în creația lui Fellini este de a motiva o viziune ironică asupra unei culturi decadente și de a potența valoric ambivalența operei, prezența martorului anonim reflectă o perspectivă istorică universală, așa cum Mihail Bahtin afirma: „toate actele dramei istoriei universale s-au desfășurat sub ochii unui cor popular care râdea. Neauzind acest cor, nu putem înțelege nici drama în ansamblul ei. (....). Deoarece fiecare personaj în parte exprimă un punct de

vedere limitat, în timp ce adevăratul sens al epocii și al evenimentelor ei ni se dezvăluie numai laolaltă cu scenele de masă” [1] .

Cu acest film, Fellini, prin utilizarea unei alegorii a statutului artei și o alegorie a situației politicului, o deschidere estetică dublată de o deschidere asupra occidentului contemporan, reia intenția formării unei arte poetice. Mesajul filmului se constituie ca o ”apărare” a valorilor estetice întrepătrunse cu o deschidere etică. Finalul filmului se circumscrie acestei intenții de abordare concomitentă a esteticului și eticului într-o construcție artistică conștientă de caracterul său imaginar, de artefact. Finalul propune o răsturnare de situație : aflat sub amenințarea unui vas de război austriac, căpitanul navei italiene este nevoit să predea autorităților imperiale refugiații sârbi. Unul dintre tinerii sârbi, aflat în apropierea vasului de război, aruncă o petardă pe puntea vasului austriac care răspunde cu tunuri. Vasul italian cade victima acestei salve și este scufundat. Finalul stă sub semnul lui „ce-ar fi fost dacă...” și descrie ipotetica opoziție a unui cor de operă în fața forței brutale, inumane a mașinii de război imperiale. Avem în față o scenă care imaginează, fără iluzii, un gest de apartenență umanist ideală în care valorile umane, muzica și iubirea, ar putea avea vreo influență etică, pragmatică asupra realității contingente. Rămâne de remarcat rapelul lui Fellini la Eisenstein – *Crucișătorul Potemkin* – prin filmările mișcării dezordonate a mulțimii în momentul de criză, de răsturnare a situației din plan îndepărtat situat deasupra scenei.

Generată de o viziune carnavalescă asupra structurii lumii opera lui Fellini transcrie o descriere alegorică a situației artei și politicului într-o operă definibilă ca artă poetică, ca discurs filmic despre rolul și natura artei în societatea contemporană.

1987 / *Cinema* 3-290

---

1 Bahhtin Mihail, 1974 *Francois Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi Renaştere*, Bucureşti: Univers,

7

FEDERICO FELLINI – Ginger şi Fred (1986)

Ginger și Fred (1985), filmul realizat de Fellini imediat după *E la nave va* (1983) e rezultatul nemulțumirii regizorului față de deformarea și degradarea valorilor datorită filtrării lor prin mediul televiziunii italiene. Insatisfacția sa e urmarea unei vizionări a unor filme proprii pe care, spunea el, nu și le mai recunoștea. Filmele, în urma includerii în programul difuzat, îi deveniseră străine. *Ginger și Fred* este o reprezentare a acestei deformări, o imagine a lumii și a valorilor vizionabile tv. : o lume peste care se revarsă fluxul haotic, difuz și constant al unui discurs publicitar care subordonează sentimentele și sensul uman produsului, un captivant și un neîncetat amalgam de imagini ale senzaționalului, devenit banalul cotidian, și al unor emisiuni de genul albumului de divertisment. În acest context, imaginea cheie a filmului este de o ironie amară: pe ecranul televizorului aflat în microbuzul ce-i poartă pe invitați la studiourile televiziunii se vede o piesă cu marionete, o emisiune „educativă" adresată copiilor sau adulților, sau, poate, adulților infantili: Dante rostind începutul din Divina Comedie. Acțiunea filmului se petrece într-un decor de carnaval, în ajunul Anului Nou, un decor ce cuprinde în mod egal lumea exterioară cât și cea a platoului de filmare pentru a sugera uniformitatea și egalitatea dintre universul reprezentat și reprezentația televizată. Carnavalul, formula sărbătorii în care ierarhiile sunt abolite iar obiectele care populează lumea sunt răsturnate cu susul în jos, devine modalitatea de a sugera o lume răsturnată. Pentru a potența impactul afectiv al dramei valorilor trivializate de către mass-media, regizorul imaginează istoria melodramatică a întâlnirii a doi foști actori, dublurile care impersonau celebrele stele de cinema Ginger Rogers (Giulietta Masina) și Fred Astaire (Marcelo Mastroiani) într-un prăfuit spectacol de duzină, care sunt invitați la o emisiune de varietăți, unde sunt prezentate „curiozități" diverse, pentru a da o mostră din fostul lor



7.1 *Ginger și Fred* (1987).


7.2 *Ginger și Fred*.


7.3 *Ginger și Fred*.


7.4 *Ginger și Fred*. Filmul asociază două scheme interpretative. Cuplul de actori comici, clovni, trăiesc drama vârstelor, a timpului care trece. Cuplul de actori impersonatori al celebrului cuplu de la Hollywood sunt simulacrele, avatarurile cuplului de cinema (figuri mitice și ficționale ale unei industrii media) și copia lor din tinerețe. Identitatea lor se pierde într-o suită de simulacre care fac referință unele la altele; o condiție a artistului și a artei.


7.5 *Ginger și Fred*.

„show”. Cei doi actori, bătrâni, descoperă că, în fond, li se joacă o farsă, că ei n-au cum să fie cuplul ideal și că pe realizatorii programului îi interesează ridicolul acestei situații mai mult decât speranțele lor deșarte. Curajul lui Fellini de a face un film în care compasiunea este tonul afectiv dominant. Cei doi sunt pierduți într-un univers dezechilibrat, prilej pentru regizor de a da frâu imaginației sale proliferante, pentru a face un inventar hiperbolic al hibrizilor televiziunii : varianta modernă a circului. Recuzita felliniană a circului servește aici la reprezentarea caricaturală a lumii proiectate de tv. : portretul indiferenței și ipocriziei ecleziastice, dansul piticilor, concursul culinar al femeilor casnice, „miracolul” însănătoșirii handicapatului, „miracolul” iubirii dintre doi oameni simpli, teroristul mafiot care dă un interviu, pederastul care are veleități artistice sau vizionarul care înregistrează pe casetofon mesajele defuncțiilor. Fellini cu acest film nu urmărește afirmării unei noi opere ci folosește prilejul exprimării unei atitudini umanitare.

1987 / *Cinema* 295

8

STEVEN SPIELBERG - Când sentimentele devin semiotică

Un eveniment marcant al anului cinematografic 1988 a fost filmul produs de Steven Spielberg, "*Who framed Roger Rabbit*?" (în regia lui Robert Zemeckis, realizatorul unui alt film în "filitație" Spielberg, "*Back to the Future*" - *Înapoi în viitor*), traductibil ca "Cine i-a făcut o înscenare lui Roger Rabbit?". Pelicula a iscat controverse, s-au exprimat păreri pro şi contra, gurile rele calificându-l, afirmaţie nu departe de adevăr în ceea ce priveşte istoria relatată - drept infantil, dar toată lumea - ca de altfel şi campania de publicitate - a recunoscut uimitoarea realizare tehnică a colajului dintre animaţie şi filmările cu actori. Atât publicul cât şi cineaştii s-au întrebat, însă, ce ramâne dincolo "miracolul" tehnicii - o întrebare ce vizează în definitiv realitatea epocii contemporane, cea a unui sofisticat "high-tech".

Ironic, totuşi, filmul însuşi îşi pune aceeaşi întrebare, reflectând în oglindă anxietatea publicului. Interogaţia acuzatoare la adresa filmului este înscrisă programatic în propria sa structură. Încercând să aflăm motivele care au creat această situaţie paradoxală vom porni de la ambiguitatea titlului unde descoperim coexistenţa, în acelaşi cadru, a două moduri de existenţă-lectură. Să vedem în ce constă structura acestora.

În primul rând, subiectul filmului este modelat pe intriga unei anchete poliţiste. Un dedectiv particular, Valiant (Bob Hoskins), dezamăgit în urma unui eşec sentimental, revine în acţiune pentru a scoate la lumină o înscenare menită să pună sub acuzaţie un individ inocent, Roger Rabbit (personaj de desene animate). Urmarea inculpării este condamnarea lui Rabbit la dispariţie, adică el urmează să fie "şters" şi, odată cu el, oraşul studio în care trăiesc eroii filmelor de animaţie. În acest caz, întrebarea titlu se referă la identitatea adevăratului criminal, o întrebare inerentă intrigii cu subiect de anchetă detectivistică.

În al doilea rând, însă, întrebarea se axează pe echivocul cuvântului a înscena sau,


8.1 *Who Framed Roger Rabbit* (1988).


8.2 *Who Framed Roger Rabbit*.


8.3 *Who Framed Roger Rabbit*.

în engleză în text, a cadra. În poveste, Rabbit este victima unei înscenări, dar la rândul ei, povestea şi desigur, "Rabbit" sunt produsele unei înscenări, ale unei puneri în scenă. Filmul este rezultatul unei cadrări, a cadrării cinematografice, iar întrebarea referitoare la cine a cadrat ne invită să ne punem întrebarea: cine este autorul, cine este responsabilul discursului cinematografic. Cine ne minte sau ne înscenează filmul? Cine este autorul filmului: autorul real, naratorul cinematografic, personajul însuşi, camera de filmat ca instanţă auctorială impersonală (le *Grand Imagier*), spectatorul însuşi care construieşte ipoteze şi face presupuneri asupra lumii filmului?

În film coexistă personaje "naturale" şi personaje "figurate", cartoons (cu alte cuvinte, cartoane animate). În imagine coexistă două convenţii cinematografice, afişate ca atare. Două "lumi" se întrepătrund fără justificări care să delimiteze graniţa calitativă dintre ele. Cine este cel care pune împreună două convenţii cinematografice fără ca noi să fim şocaţi sau deranjaţi în vreun fel de acest amalgam? Noi, publicul, acceptăm fără o pregătire prealabilă şi fără ezitare amestecul dintre filmul realist şi filmul artificiu. Un fragment de răspuns ar fi că cele două convenţii au trăsături similare. Pe de altă parte este evident că naraţiunea ca proces de evenimente legate într-o suită cronologică mai mult sau mai puţin cauzală, dar polarizat in jurul unui personaj nu ţine cont de modul de materializare, de substanţa expresiei. O naraţiune este o schemă sau un scenariu care se poate manifesta atât în filmul cu personaje desenate sau în cel cu actori fotografiaţi.

Faţă de filmele anterioare realizate pe un similar amalgam, aici nu există vreo

diferență indicată explicit. În încercările de animație combinate cu filmări reale, un personaj "real" (Gene Kelly), din "*Vrejul de fasole*", sau Alice din "*Țara minunilor*") pătrundea într-o altă lume cu alte dimensiuni, un univers miraculous. Interesul schemei era produs de perceperea diferențelor dintre lumi, protagonistul (natural sau animat) era confruntat cu parametrii - obstacole ai unei lumi altfel - modelul evident fiind "*Alice în țara minunilor*". Curiozitatea spectatorului era suscitată (sau, dacă privim lucrurile din perspectiva de azi, înscenată) de modul dialogului dintre cele două lumi : minunile lui Mary Poppins. Dar esențială pentru funcționarea cuvenită, plăcerea filmului era tocmai păstrarea identității eroului. Identitatea sa asigură stabilitatea metaforei, lumea reală (sensul popriu) putea fi analizată prin perspectiva irealului (sensul figurat).

În acest eseu cinematic numit Rabbit nu există vreo diferență de atitudine auctorială față de cele două lumi, între ele nu există contrast, ele aparțin de fapt unei lumi unice, unui singur univers posibil. Un univers realizat, și spectatorul este conștient de acest fapt, prin amestecul unor convenții aparent incompatibile, dar asemănătoare prin artificialitate. Și artificialitatea provine din existența unui extins corpus de citate din filmul Hollywood, de exemplu, apariția divei animate, Jessica Rabbit, (realizată pe modelul Garbo-Monroe), însoțită de alăturarea parodică cu Betty Boop, personaj animat, un alb-negru, ingenua anilor "20.

Efectul acestei diferențe este reunirea trăsăturilor celor două lumi. Rabbit se umanizează, iar Valiant se animă artificial, el devine un efect special, o imagine de carton, o figură. În definitiv, aici nu mai există sens propriu și sens figurat, ci numai figuri. Animația (limbajul figurat) și naturalul (limbajul propriu) se implică reciproc, opoziția lor este anulată sub semnul unei *arhi-animații* (limbaj figurat) repetată la nesfârșit. Prin urmare, întrebarea din titlu se referă la responsabiliatea imaginii (autorul sau sensul propriu).

Filmul este destinat atât copiilor cât și adulților. El este o "jucărie" fabricată de o tradiție cinematografică: se citează filmele de tip Disney, precum și gagurile și schemele melodramei Hollywood. Reacția spectatorului este și ea ambivalentă, aflată într-un conflict deschis, nerezolvat între atitudinea de identificare cu eroul, de atașament sentimental, și privirea detașată pentru care aceste afecte sunt efectul manipulării cinematice. Spectatorul poate visa și, sau se poate completa visând. În locul farmecului filmelor Disney se instalează caruselul sentimentelor fabricate de indiferența ficțiunii. Filmul nu este o afirmație, ci o interogație. Și, ca orice interogație, deschide calea unei necunoscute, instaurează un dezechilibru în lume. Cui îi aparține figura lui Rabbit? Cum spuneam el poate aparține echipei de filmare, producătorilor de efecte speciale, stilului Spielberg, regizorului, scenariștilor, intertextual filmului Hollywood (polițist, de tipul *Șoimul maltez* sau animație Disney ori de tip Hanna Barbera) ori pur și simplu imaginarului nostru.

Și oare, acest imaginar se lasă inocent manipulate de ecran sau investește artefactul cu virtuți iluzorii? Ca interogație, filmul se definește negativ. El nu este desen animat, film polițist, comedie sau dramă sentimentală, film pentru adulți sau pentru copii, nu este nici comic, nici tragic.

Pentru situarea filmului e simptomatică replica malițioasă a iepurelui, care, legat cu cătușe de Valiant, se desprinde din brățara ce-l ține captiv pentru a-l privi mai bine pe detectivul ce taie lanțul cu bonfaierul. Descoperind că făcea un efort inutil, Valiant, enervat, îl întreabă dacă ar fi putut să se elibereze oricând. Răspunsul lui Rabbit este negativ: nu oricând, ci numai atunci când gestul său ar fi amuzant pentru public. Motivația gestului este ”cadrata” sau înscenată în motivația de gen comic nu în motivația lumii ficționale. Răspunsul lui Rabbit nu aparține personajului, el este un fel de comentariu din off ce ilustrează atitudinea

ironică a realizatorului, care, altfel, recunoaşte că filmul e o mistificare, dar totuși este o necesară iluzie amuzantă.

Mesajul filmului nu se consumă atât ca o chestionare a posibilului din ficțiune, ci ca investigație a posibilităților ficțiunii în genere. În fond, ne întrebăm - în linia filmului - dacă eul şi afectele filmului realist, cât şi cele ale spectatorului "real" nu sunt cumva produse de o matrice funcțională, de un joc combinatoriu de efecte speciale; dacă nu cumva nu există cauze, ci doar un lanț nesfârşit de efecte de sens fără origine. În finalul filmului, asasinul se dovedeşte a fi nu un individ natural, ci un fals *cartoon*, o mască ce visează cu fanatism o lume a modului American industrial; o autostradă de-a lungul căreia se înșiruie de snack-uri şi reclame.

Metafora filmului îl transformă pe Rabbit, eroul şi victima comică, în spectatorul filmului - victima unei similare înscenări a realului şi a realității spectaculare, a Artei. Filmul este o imterogație asupra echivocului dramatic inerent semnelor cu ajutorul cărora construim lumea contemporană, căci nu din alte motive o expresie ca "star wars" (războiul stelelor) desemnează ambivalent atât un basm de anticipație, cât şi o instalație strategică, un joc grav, o ficțiune high-tech şi o armă de coregrafie spațială.

1988 / *Cinema*

9

WOODY ALLEN - Câteva filme

"Nu aş dori niciodată să fac parte dintr-un club care ar accepta ca membru pe cineva ca mine" (Woody Allen în genericul filmului *Annie Hall*).

Personajul filmului *Annie Hall* (1977), Alvy (Woody Allen), un actor de mâna a doua, nu se simte bine, paradoxal, acolo unde se află şi i-ar fi mai bine, probabil, acolo unde nu se află. Unica lui dorință e să fugă, să scape din locul, clasa sau lumea în care se găseşte pentru a se situa în următoarea din care, evident va încerca să dispară cât mai curând. Deşi actor, Alvy nu suferă să dea interviuri, să fie recunoscut şi acostat de admiratori necunoscuți pe stradă, i se pare că toată lumea e cu ochii pe el, îi urmăreşte şi îi comentează fiecare gest sau replică, se simte singur, părăsit şi în nesiguranță în fața unui public care aşteaptă de la el ceva ce el e incapabil să ofere. Nu-şi recunoaşte propriile-i vorbe rostite în fața femeii pe care o iubeşte şi le comentează mental, ca inabile şi false. Ca şi în jocurile copilăriei în care un pion trebuie mutat câteva căsuțe în funcție de zarul aruncat, aşa şi Alvie nu-şi poate păstra stabilitatea în vreuna din căsuțe şi e mereu mutat de o insidioasă forță în careul următor. Astfel, în *Annie Hall* atâta vreme cât eroul se află în preajma iubitei sale Annie Hall (Diane Keaton), el nu poate să nu se abțină să nu-i găsească cusururi şi s-o ignore, iar cand se despart nu mai ştie ce să facă pentru a o revedea.

În *Ia banii şi fugi* ("*Take the Money and Run*") (1969), eroul, Virgil Starkwell, se dovedeşte de mic un incompetent notoriu respins ca indezirabil din orice adunare umană: părinții se ceartă pe seama lui, profesoara îl consideră un hoț, lecțiile de vioară sunt un lamentabil eşec, băieții din cartier îi sparg ochelarii la orice ocazie - şi pentru ei orice ocazie e la fel de bună ca oricare alta. Ajuns adult are surpriza să constate că starea de lucruri e aceeaşi, nu se poate descurca cu mult mai bine decât în adolescență. "Băieții" din cartier îi sparg ochelarii, judecătorul, după primul lui furt, îi sparge ochelarii, încearcă să fure dintr-un magazin, dar ajunge să fie urmărit de o gorilă gigantică, fuge cu poşeta unei bătrâne, dar constată cu stupoare că aceasta conținea nimic altceva decât un lung lanț, iar


9.1 *Take the Money and Run* (1969).


9.2 *Take the Money and Run*.


9.3 *Take the Money and Run*.


9.4 *Take the Money and Run*.


9.5 *Take the Money and Run*.


9.6 *Take the Money and Run*.

atunci când face 6prima tentativă serioasă ca spărgător de bancă, caligrafiază indescifrabil indicațiile destinate casierului, astfel încât nimeni din bancă nu-l poate descifra, spargerea transformându-se în cele din urmă într-o lungă discuție asupra mesajului de pe bilet, diferiții funcționari având păreri deosebite. La a doua încercare de spargere, de data asta asociat unui grup de răufăcători, are neșansa ca în localul băncii să se afle în acțiune încă un grup și atunci pentru a rezolva dilema concurenței, clienții și funcționarii bănci își aleg


9.7 *Take the Money and Run.*



9.8 *Take the Money and Run.*

grupul care le pare mai simpatic. Bineînțeles că grupul său e antipatic. Din eşec în eşec, din închisoare în închisoare şi din evadări successive protagonistul reușeste, contrar aşteptărilor, să dobândească o binemeritată faimă, fiind inclus pe lista celor mai cunoscuți răufăcători, dar e vorba de o celebritate a incompetenței.

Personajul este proiectat în trecut, în *Iubire şi moarte* ("*Love and Death*", 1975), sau în viitor, în *Adormitul*_("*The Sleeper*", 1973), dar lumea pe care o părăseşte cât şi lumea pe care o descoperă îi sunt la fel de nefamiliare, ostile, imprevizibile şi străine. În *Bananas* (1971) eroul, suferind de o acută oroare a războiului, revoluției și, în general, lipsit de dorința şi curajul acțiunii politice, se găseşte proiectat în mijlocul unui grup de luptători de guerilă într-o fictivă republică bananieră - o tânără națiune sud-americană, unde loviturile de stat se succed cu regularitatea anotimpurilor. Ca şi în *Adormitul*, omulețul nesigur, suferind de un sever complex de inferioritate, este implicat într-o conspirație universală care are loc fie într-o lume robotizată, fie că se petrece în junglă sau pe străzile oraşelor Americii Latine. La fel, în *Brodway Danny Rose* (1984) eroul, de circuit, un cântăreț demodat, se opune fără să știe mafiei. Rezultă desigur, o serie de urmări gen Buster Keaton. Doar în filmul *Frontul* ("*The Front*", 1976), filmul care a rulat şi pe ecranele noastre, eroul ia o atitudine angajată în conflictul prigoanei McCarthyste din America anilor "50.

Ca şi în *Annie Hall*, în *Manhattan* (1979) eroul îşi trăieşte temerile, incertitudinile, ezitările şi nesiguranțele în mediul intelectualilor din New York. Aici, un autor de comedii e victima propriei incapacități de a alege între două femei într-o existență ce îngemănează nesiguranțele lui cu vorbăria interminabilă și ineficace a intelectualilor : scriitori, scenariști, dramaturgi, cineaști sau artiști plastici ori muzicieni. De altfel el este, pe de altă parte, victima fostei sale soții care descrie, în ultimul ei roman, propria lor căsnicie în cele mai intime detalii. Acelaşi personaj, în *Hannah şi surorile* ("*Hannah and her sisters*", 1986) ilustrează cazul unui redactor de televiziune ce, un catalog ambulant de nevroze şi complexe, e obsedat de moarte şi de relația sa de mult eşuată cu fosta soție, Hannah (Mia Farrow), un individualist egocentric şi cu un inhibant simț al umorului, care se lasă convins de doctori că zumzetul pe care-l aude în urechea stîngă (sau dreapta, nu ştie nici el prea bine care) este simptomul cert al unei teribile maladii cancerigene ce i-a cuprins creierul. Din neîndemânare își ratează sinuciderea și află ulterior că nu fusese vorba decât de o falsă alarmă. Dar neliniștea sa este de scurtă durată și este cuprins de astă dată de o acută febră mistică care-l face să realizeze că, de fapt, el este complet lipsit de orice vocație ascetică, fanatică, mistică sau ecumenică şi că, în fond, își poate trăi restul vieții la fel de bine ca și până atunci.



9.9 *Sleeper* (1973).



9.10 *Sleeper*.



9.11 *Sleeper*.



9.12 *Sleeper*.



9.13 *Sleeper*.



9.14 *Sleeper*.



9.15 *Sleeper*.



9.16 *Sleeper*. Filmele lui Woody Allen din această perioadă exploatează capacitatea lui de a juca expresia feței. El face *fețe-fețe* pentru a fascina spectatorul ; adică personajul lui compune fețe (*making faces*).



9.17 *Sleeper*.



9.18 *Sleeper*.

Mişcarea de excludere a individului capătă în *Zelig* (1983) accente hiperbolice : protagonistul, Zelig, are bizara capacitate de a imita personalitatea, aspectul şi comportamentul persoanelor din preajma sa. Denumit "omul-cameleon", Zelig devine obiect de studiu ştiințific, eveniment de senzație ziaristică sau ținta unor scandaluri mondene. Filmul, realizat în maniera documentarului - istoria se petrece în ajunul celui de-al doilea război mondial - ține să reprezinte succesiv situațiile care-l confruntă pe acest personaj zero, un soi de entitate lipsă sau mai degrabă oglindă caricaturală a oamenilor şi instituțiilor.

De altfel, în final, eroina (Mia Farrow) îl salvează de persecuția nazistă, persecuție produsă de Zelig care reuşise să se integreze, copiind înfățișarea unui ofițer, în mijlocul unui gigantic miting, în anturajul "führerului" unde iscă rumoare şi debandadă, ruinînd spectacolul.

Acelaşi tip de personaj, deşi de astă dată interpretat de o actriță, Mia Farrow, apare în *Trandafirul purpuriu din Cairo* ("*The Purple Rose of Cairo*", 1985). Aici eroina, Cecilia,



9.19 *Every Thing You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask* (1972).



9.20 *Every Thing You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask.*



9.21 *Every Thing You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask.*



9.22 *Every Thing You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask.*

trăieşte drama insatisfacţiei căsniciei, cu un soţ brutal şi opac la sentimentalismul ei, a slujbei sau a lumii şi oamenilor care o înconjoară, dar, în compensaţie, îşi descoperă o efemeră fericire la filme. La una din vizionări protagonistul filmului coboară din lumea de pe ecran, se îndrăgosteşte de ea şi împreună se refugiază în oraş, într-un parc de distracţii. Cum filmul nu poate înceta să ruleze atâta vreme cât eroul nu se întoarce în lumea fictivă şi cum iritarea personajelor cât şi a realizatorilor creşte, actorul real al filmului este trimis să-şi caute "dublul" fictiv. Eroina se află faţă-n faţă cu cei doi îndrăgostiţi, actorul şi alter-egoul său şi, întrucât are surpriza de a constata că în lumea ecranului obiectele recuzitei sunt din carton, sunt doar o mască artificială menită să iluzioneze, îl alege pe iubitul din realitate. Personajul se retrage în scena ecranului iar actorul, de îndată ce şi-a realizat misiunea, se retrage pe scena Hollywoodului. Eroii filmului descoperă în cele din urmă că, atât realitatea, cât şi ficţiunea sunt la fel de decepţionante, că ele nu-şi pot ţine promisiunile şi că, în definitiv, sunt la fel de iluzorii. Dar cum în cinematograful cartierului rulează un nou film cu Fred Astaire şi Ginger Rogers, Cecilia revine plină de speranţă în sala de cinema.

Astfel, eroina vrea să facă mereu altceva, să trăiască o viaţă diferită decât cea prezentă şi, ca şi pionul mânat de hazardul zarului, e obligată în consecinţă să vagabondeze perpetuu din căsuţă în căsuţă - din "ficţiunea" realităţii în cea a filmului - fără însă a descoperi în următoarea altceva fundamental deosebit de prima. Într-un film anterior, *Mai joacă o dată, Sam* ("*Play it Again, Sam*", 1969), protagonistul trăieşte şi el sub constrângerea unui model ilustru de film : el îşi compară şi-şi confruntă existenţa mediocră cu imaginea ideală, cea



9.22 *The Purple Rose of Cairo* (1985). Un film postmodern despre condiția schizoidă a spectatorului de cinema situat atât într-un ”aici” al eului său interior cât și într-un ”acolo” al identificării cu personajul ficțional.



9.23 *The Purple Rose of Cairo*.



9.24 *The Purple Rose of Cairo*.

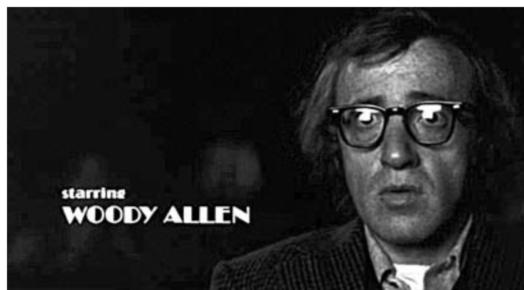


9.25 *The Purple Rose of Cairo*.

a lui Humphrey Bogart din *Casablanca* (1943). În mod sistematic nu obține decât să fie o replică nereușită a eroului. Părăsit de nevasta care dorește “să râdă și să schieze” încearcă o altă consoartă și, după câteva insuccese penibile prin ridicol, descoperă că singura persoană care-l înțelege nu este altcineva decât soția prietenului său (Diane Keaton). Pus în fața unei apăsătoare dileme morale, dar “inspirat” de dublul său, Bogart (interpretat de un actor ce figurează exact trăsăturile celebrului actor), el se lasă pradă pasiunii. În final, încercând să se convingă că se poate comporta la fel de magnanim ca și Bogart repetă gestul acestuia din scena finală din Casablanca și îi lasă pe cei doi soți să plece împreună.

Aducând aminte de Chaplin, personajul filmelor lui Woody Allen reia în modul umoristic, al comediei, nefericirile unui om ale cărui vederi nu coincid cu cele ale lumii care-l înconjoară, un personaj care oscilează între perspectiva ironică şi cea gravă a individului confruntat cu un univers static acaparat de convenţia clişeului şi stereotipiei şi totodată victima propriei sale instabilități. Acest personaj reprezintă o variantă modernă a figurii privilegiate a nebunului, clovnului sau prostului, adică acea mască de carnaval care, prin natura instabilă, situată în afara sistemului îşi poate permite să critice şi să aducă o lumină neaşteptată asupra unei lumi înghețate în propriile limite.

Woody Allen, cineast american (născut în 1935 la New York), scenarist, actor şi regizor, el s-a consacrat ca autor de filme de comedie, filme de autor lipsite de un mare succes financiar sau de buget impresionant, el nefiind dispus să accepte rețetele şi cerințele filmului comercial. Este bine cunoscută prezenţa lui la Festivalul de al Cannes, dar întotdeauna în



9.26 *Play it Again, Sam* (1972).



9.27 *Play it Again, Sam*.



9.28 *Play it Again, Sam*.



9.29 *Play it Again, Sam*.



9.30 *Play it Again, Sam*.



9.31 *Play it Again, Sam*. Personajul este pierdut într-un șir de citate, clișee, referințe cinematografice, roluri reale și ficționale. Utilizarea explicită a calcului sau reluarea unei intrigi sub formă de trimitere intertextuală servește atât parodiei care introduce o distanță cât și potențează intriga protagonistului.



9.32 *Play it Again, Sam*.



9.33 *What's Up, Tiger Lily?* (1966).



9.34 *What's Up, Tiger Lily?*

afara concursului. Woody Allen este recunoscut azi ca o prezență cinematografică originală, de o certă autoritate în lumea filmului.

În afară de filmele citate, regizorul a mai realizat: *"Ce mai e nou "pussycat"?* ("What"s New Pussycat?") (1965*), Cheia cheilor* ("The Keys of Keys") (1964), *Ce se întâmplă tigrule Lily* ("What"s Up Tiger Lily"?) (1966), *Interioare*_("Interiors"), (1978), *Memorii împrăștiate* ("Stardust Memories") (1980), *Comedia erotică a unei nopți de vară* ("A Midsummer"s Night Sex Comedy") (1982), *Vremurile radioului* ("Radio Days") (1987) și *Septembrie* ("September") (1988).

1987 / *Cinema*

10

WOODY ALLEN – Zelig (1983)

Zelig este filmul unei idei. Scenariul pornește de la ideea introducerii unui element aberant într-un sistem riguros, care funcționează în virtutea unei convenții stabile; idee pe care Woody Allen, scenaristul principal și regizorul filmului, o dezvoltă cinematografic în maniera derizoriului absurdului. Prezența elementului deviant, bizar, servește evidențierii punctelor slabe ale sistemului, permite suprinderea caracterului convențional, de exemplu, al unui comportament social. Woody Allen explorează, prin intermediul acestui procedeu, conform unui program ce se conturează de la film la film, genul comediei absurde de factură post-modernistă.

Subiectul filmului: în Statele Unite, în perioada anilor treizeci își face apariția un individ, Leonard Zelig, (Woody Allen), care posedă uimitoarea facultate de a copia personalitatea și tiparul de comportament al partenerilor de conversație. El este denumit cu promptitudine de către opinia publică „omul cameleon". Zelig este capabil de a se metamorfoza fără conștiința faptului sub aspect fizic și psihic după circumstanțe ca: instrumentist negru de jazz, bucătar chinez, doctor psihanalist, instrumentist spaniol, personalitate politică, grec, cetățean francez, rabbi, preot catolic, indian sau ofițer german sau orice altă tipologie umană. Pus sub investigația medicală, Zelig este vindecat după lungi ședințe de corecție a personalității de doctorița Eudora Fletcher (Mia Farrow).

Filmul urmărește reacția opiniei publice care oscilează de la entuziasmul frenetic - faptul având repercursiuni într-o arie ce se extinde de la jurnalistică, la opinia omului de pe stradă, la părerile politice, la discursul publicitar ce servește la vinderea produselor cameleon: cremvurști, jucării sau discuri, sau film - la oprobiul categoric, protagonistul fiind acuzat de o serie de fărădelegi comise de diversele personalități ale eroului. Zelig dispare după ce are o recidivă a tulburării sale de personalitate. Il regăsim însă la un miting în Germania nazistă


10.1 *Zelig* (1983). Filmul propune un caleidoscop de exerciții stilistice. Diverse scene din film comportă indicii de genuri diferite: parodia filmului clasic Hollywood, interviul de televiziune, documentarul științific sau reportajul televizat.


10.2 *Zelig*.


10.3 *Zelig*.

alături de Fuhrer la tribuna oficială. Scapă de aici și revine, ca erou național, în America.

Stilistic filmul adoptă formula documentarului în care se alternează interviurile color cu imaginile alb-negru, imaginile document. Frapează, la vizionare, alternanța dintre realitate și ficțiune – persoanele intervievate sau documentul autentic ori elaborat pe platourile de filmare. Astfel, de exemplu, un insert umoristic pune succesiune un scriitor fictiv, John Norton Blum, autorul cărții „*Interpretându-l pe Zelig*" și criticul literar real, Susan Sontag, autoarea cărții „*Împotriva interpretării*", o figură de autoritate în peisajul criticii literare americane. Sursa alegoriei satirice se regăsește în filmul *Being there* (1979), în regia lui Hal Ashby și interpretat de Peter Sellers, în care se relatează peripețiile unui individ al cărui unic contact cu lumea până la 30 de ani fusese televizorul, Chance. Satira lui Woody Allen urmărește devalorizarea, discreditarea, diverselor compartimente ale vieții sociale americane și miturile corespunzătoare. Discursul medical, științific, discursul politic, discursul juridic ori jurnalistic, psihanalitic sau intelectual sunt luate pe rând în derâdere, fapt ce explică, probabil, reținerile criticii de specialitate față de film. „*Omul cameleon*", Zelig, este, ca și eroul din *Being there*, Chance, o absență, o ființă ce definește edificiul unei civilizații, în fond elementul nul pe care se bazează, într-o terminologie marxistă, reproducția socială. O asemenea idee îi permite regizorului trecerea de la comedia burlescă la registrul satirei și al alegoriei simbolice. Dincolo de comicul evident se întrevede prezența unui plan alarmant prin implicațiile sale, Astfel, filmul aduce aluzia unei problematici sociale prin motivarea comportamentului eroului. Zelig afirmă că face ceea ce face pentru că astfel se simte în

siguranță, ca mimetismul său îi asigură siguranța anonimatului reprezentând o formă de refugiu, o formă de fugă alienantă în fața presiunii societății.

Așa cum spuneam, personajul fără personalitate, individul zero, elementul neutru se constituie, într-un plan simbolic, ca metaforă a spațiului generic al umanității : situația omului mediu față de instituțiile culturale care vorbesc despre un obiect absent, adică despre nimic – discursul publicitar, discursul politic, al show-businessului, al mass-media al intelectualului sunt discursuri ale iluziei. Simbol plurivalent, Zelig reprezintă, rând pe rând, alegoria politică la adresa amalgamului etnic al națiunii americane, metaforă a rolului și statutului artistului autentic în societate sau substitut al valorilor mitologice și ideologice ale unei culturi (repetarea unei scene identice a intruziunii eroului în balconul papei sau tribuna fuhrer-ului e semnificativă prin stabilirea unei echivalențe). Mitologia și seriozitatea marilor discursuri politice, metafizice explicative devin, dupa al doilea război mondial, caduce. Discursul postmodern e mai degrabă interesat de parodia acestui gen de discurs în locul căruia, ca și Zelig, nu aduce un nou discurs filosofic fondator, ci doar parodia și umorul dezabuzat.

Interesul filmului e susținut de virtuțile experimentului cu elementul absurd și nu prin calitățile unui scenariu expediat în finalul story-ul fiind o convențională romanță dintre erou și doctoriță. Dar utilizarea unei istorii banale este o intenție expresă a autorului atât pentru realizarea unei autoironii cât și pentru a parodia filmul comercial de tip hollywood: scena recuperării lui Zelig din tribuna oficială a mitingului fascist este dublată de o imagine de film, o romanță hollywood a vieții sale. In film se fac trimiteri la un film de hollyood produs după dramatizarea biografiei lui Zelig. Inserția ficțiunii în dimensiunea realității reprezentate document care la rândul său este un artefact imaginar, ficțional, este și o replică la adresa lui Chaplin din *Dictatorul*. În acest mod, creația lui Woody Allen realizează formula amestecului de genuri (documentar, interviu, romanța sau comedia burlescă ori alegoria simbolică), de registre (comic și grav), de planuri (realitate și ficțiune) anunțată în filmele anterioare. De exemplu în *Bananas*, Woody Allen face o satiră la adresa regimurilor didactoriale sud-americane și la figura discursului dictatorului. Amestecul de realitatea și ficțiune e dezvoltată fără rețineri în *Trandafirul roșu din Cairo*, istoria romanțată a iubirii dintre un personaj real și eroul unui film de duzină. Ceea ce dă importanță acestei creații este noua perspectivă pe care o introduce acest amestec ce presupune un mod de receptare postmodern al fenomenului artistic în care totul este deja imagine-ficțiune, deja elaborat ca artefact; în care nici un discurs nu este scutit de artificialitatea imaginarului și în care creația acoperă ca și „cameleonul" mimetic orice individ, obiect sau spațiu al culturii și civilizației.

1987 / *Cinema* 4

11

REŢETE DE FILM: Filmul Horror

Ca orice gen popular, accesibil și mai ales, productibil în serie - și mă refer aici la genurile „minore” dezvoltate în sfera literarului: roman polițist, dramă sentimentală, roman S.F., romanul gotic, *thrillerul* sau romanul fantastic propriu-zis, vodevilul (comedia bulevardieră) sau romanul de aventuri - își găsesc o ilustrare masivă în aria filmului comercial. O trăsătură definitorie a acestor genuri este elaborarea lor cu ajutorul unor locuri comune, situații, teme, motive sau imagini stereotip, clișee sau expresii standard, adevărate prefabricate care circulă de la o operă la alta, reasamblate cu fiecare creație particulară în funcție de o nouă anecdotă, o nouă poveste și de un nou rol. Dacă istoria relatată, personajele și circumstanțele sunt diferite iar clișeele, locurile comune, sunt diferit asamblate de la film la film, plăcerea spectatorului este de a regăsi aceleași locuri comune, de a le recunoaște - cum ar fi, de exemplu, iremediabilul „happy-end” al comediei bulevardiere. Prin urmare locurile comune ale unui gen dat pot fi catalogate într-un repertoriu ce suferă mici variații de-a lungul timpului, majoritatea schimbărilor având loc în funcție de circumstanțele de manifestare.

Să menționăm totuși că repertoriul de locuri comune poate fi folosit și în literatura originală („înaltă”) sau în filmul de artă întrucât simpla prezență ruptă din context, izolată, a unui clișeu nu este ea însăși suficientă pentru a hotărî nici genul și nici valoarea ori originalitatea creației. În fiecare operă particulară funcția pe care o are clișeul diferă schimbându-i astfel semnificația, fie că trimite la un plan secund de semnificație - un mesaj secund, alegoric, sau un mesaj autoreflexiv - fie că, și aici avem de-a face cu genurile comerciale, utilizarea sa este dictată de rațiuni strict funcționale. În încercarea noastră de trecere în revistă a locurilor comune caracteristice genului de film horror, a variantelor moderne de manifestare a locurilor comune tradiționale, nu ne vom ocupa decât de cazurile de folosire imediată. Adică acele cazuri în care formei date i se asociază o semnificație standard ce urmărește impactul


11.1 *Nosferatu* (1922).


11.2 *Nosferatu*.

obișnuit, așteptat și recunoscut de consumatorul genului: adică de exemplu un vampir este doar un vampir și el trebuie să sperie, nu e nici o parodie a temei, nici nu servește la o dizertație artistică despre principiul malefic (n-are dimensiune simbolică) precum nu este nici o formă „estetă" de contemplat în sine; nu este metaficțiune.

Să vedem în continuare câteva dintre variantele acestor locuri comune mai des utilizate în filmele comerciale de gen „horror" din ultimii ani - acele forme pure ce antrenează în joc o complexă retorică a cărei principală intenție este cea de a controla emoțiile spectatorului.

Obscuritatea

Lucrările despre fantastic citează ca unul din locurile comune predilecte ale genului cel al **„lucrului" indefinit și invizibil care e prezent și ostil**, o formă sintetică a elementului agresiv, eficient în măsura în care îi lasă spectatorului frâu liber imaginației. Maestrul de inegalat al acestui subiect este Hitchock, regizorul ale cărui filme obțin performanța de a identifica obiectul reprezentat, angoasa și reprezentarea însăși. Hitchcock urmărește să ilustreze formele pure ale angoasei, adică teama „trăită ca o așteptare dureroasă în fața unei primejdii cu atât mai redutabilă cu cât nu-i clar identificată: este un sentiment global de insecuritate". Primejdia e eliberată de orice formă concretă de manifestare și prin aceasta oferă o maximă disponibilitate de a se fixa asupra oricărui obiect devenind astfel fobia, de pildă, a înălțimii sau a albului. De altfel filmele regizorului american se străduiesc să amâne cât mai mult clipa confruntării cu obiectul care inspiră teama. Într-unul din filmele sale această situație este și reprezentată : soția îi spune bărbatului întors de la slujbă că, în timpul absenței sale, un necunoscut a agresat-o și cei doi hotărăsc să plece din oraș, dar, pe drum, femeia recunoaște agresorul, soțul oprește mașina, îl urmărește pe necunoscut într-o clădire și-l ucide fără comentarii, apoi se urcă din nou în mașină, pleacă fericiți însă, pe o altă stradă, femeia îl recunoaște din nou pe prezumțiosul agresor în persoana unui alt necunoscut. Exemplul este ilustrator pentru faptul că apariția obiectului temerii, al angoasei este mereu amânat și că acest obiect își poate găsi un suport material ales la întâmplare, că orice obiect



11.3 *Nosferatu*. Filmul introduce o parte din schemele filmului de groază: aparițiile fantomatice dintr-un spațiu labirintic interior casei unde fantoma pare de neoprit - de neatins - iar spectatorul se identifică cu victima care e claustrată într-o cameră de unde nu are cale de scăpare.



11.4 *Nosferatu*. Rigiditatea entității non umane care repetă o postură identică de la scenă la scenă înspăimântă prin amestecul de trăsături contrarii: rigiditate cadaverică /vs/ mișcare; prezența alături de personaj, dar imposibilitatea de a fi atins.



11.5 *Nosferatu*. Jocul de lumini și de umbre proiectate subliniază aparteneța fantomei la spațiul întangibil al unor esențe evenenscente; în cazul nostru entitatea nopții identificată cu umbra.



11.6 *Nosferatu*. Contrastul puternic de alb/negru, de buzunare de lumină și de fundal de obscuritate dă naștere sentimentului de frică generat de întunericul nocturn din care orice pericol poate să apară.

analog poate deveni generator al fricii [1] .

O primă caracteristică a filmului de groază constă în identificarea spectatorului cu poziția pasivă a protagonistului aflat în față unei amenințări în primă instanță nedefinită ca atare ceea ce îi permite spectatorului să ”investească” sau să proiecteze în acest ”Altul” o stranietate amenințătoare.

1 Despre mecanismul temerii de întuneric ca o situare a subiectului într-o poziție pasiv ”paranoidă” vezi la Grodal Torben, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Oxford University Press p. 173.



11.7 *Nosferatu*. Arhitectura din decorul filmului profilează decorul (castel-biserică-monument funerar) ce alternează spațiile luminate cu cele lipsite de lumină și de detalii. Personajele reiau figura ieșirii din întuneric. Decorul devine astfel o proiecție a stării de spaimă a spectatorului.



11.8 *Nosferatu*. Personajul este înecat în spațiul negru, lipsit de lumină și de detalii.

Suspense

Astfel, conform acestui loc comun se vădește și regula esențială a genului: cea a **suspens-ului**, adică amânarea indefinită a apariției concrete a obiectului temerii. Hictchock definea suspense-ul pe baza diferenței de informație dintre personaj și spectator [2] . Personajul știe mai puțin decât spectatorul. De exemplu un personaj răscolește în dulapul unui criminal și nu știe că acesta urcă în acest moment scările către apartamentul său și riscă să descopere victima. Totuși suspense-ul afectiv apare în urma identificării spectatorului cu poziția pasivă sau cu paralizia (incapacitatea de a acționa) în fața amenințării. După Grodal amenințarea este cu atât mai paralizantă sau mai puternică cu cât subiectul își proiectează în obiectul de temut propriile impulsuri (Grodal 1997:172 sq) .

Semnificativ apariția obiectului temerii dezamăgește și își pierde din energia angoasantă acumulată în timpul absenței. Astfel, realizatorii filmelor „horror" se află confruntați cu o dublă problemă de principiu. Pe de o parte - imaginația spectatorului este mai prolifică decât orice reprezentare ar oferi imaginea și, inevitabil, o dată reprezentat, Răul își pierde din „impact", din forța de generare a fricii (în fond orice formă de exorcism se manifestă ca manieră de numire, de definire a maleficului) și, pe de altă parte, există o dificultate tehnică: de câte ori „monstrul înspăimântător" devine vizibil, el nu este decât un inabil trucaj, un inofensiv mutant de genul King Kong (care, de altfel, în ultima vreme a devenit și sentimental). Prin urmare, regizorii se întrec să găsească situații și rețete noi pentru a reprezenta efectul suscitat de Răul invizibil, groaza care o cuprinde pe victima inocentă. Un film ca *Entitatea* (1982) (*The Entity*) (Sidney Furie) cu Barbara Hershey combină, de pildă, „lucrul" invizibil și ostil, tema strigoului, motivația parapsihologică (versiunea modernă a științei și misterului ocult) și afirmația neficționalității cazului: o femeie care este atacată de o entitate invizibilă și atroce ce este neutralizată prin înghețare.

2 O discuție asupra suspense-ului și a relației de discrepanță între ceea ce știe personajul și ceea ce știe spectatorul referitor la o stare de lucruri vezi în Branigan Edward, 1992, *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge, p.75 sq.



11.9 *The Entity* (1982).



11.10 *The Entity.* Groaza din film este tradusă prin lipsa imaginii entității. Protagonista este agresată de o entitate invizibilă. Singurul reper al ei este propria sa corporalitate care se întoarce violent împotriva ei.

Subumanul

O variantă modernă des uzitată de realizatori a angoasei difuze față de un „lucru" invizibil este entitatea microcelulară, microbul, virusul sau parazitul. **Parazitul** și **virusul** reprezintă o soluție ideală în măsura în care obiectul temerii se identifică cu persoana victimei, agentul ostil, străin, nu poate fi izolat de purtător, și prin faptul că trezește spaima ancestrală față de boala necunoscută, de o maladie incurabilă, invizibilă și indefinită, o spaimă puternică ce își găsește corespondentul în mitologia medievală a ciumei ori a posesiunii demonologice și, astăzi, ca și cum realitatea ar urma ficțiunii, în sindromul imuno-deficitar dobândit (SIDA). Tema virusului apare în filme ca: *Virus*_(1980) (regia : Kinji Fukasaku) în care umanitatea este distrusă într-un holocaust cauzat deopotrivă de un război nuclear cât și de un virus letal: *Invazia hoților de corpuri* (*The Invasion of the Body Snatchers*) (1978) (regia: Philip Kaufman) unde un spor „migrează" de pe planeta - mamă și aterizează pe pământ unde, transformat în plantă, în timpul somnului victimei, „germinează" o replică dezumanizantă, lipsită de sentimente și, în cele din urmă, reușește să cucerească umanitatea, prin contagiunea substituției: *XTRO* (1983) (regia: Bernice Stegers) film în care un om, răpit de o civilizație extraterestră se reîntoarce acasă pe pământ după o absență de trei ani pentru a-și recupera fiul și, pentru a căpăta înfățișarea umană, se introduce în corpul unei femei pentru a fi născut ca uman. Aceste filme repetă o rețetă identică: Răul e invizibil și, insidios, se ascunde în și nu poate fi disociat de trupul victimei.

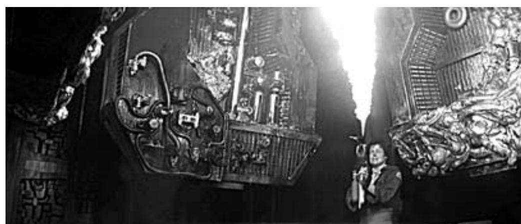
O altă soluție pentru a evita manifestarea concretă a obiectului ce inspiră teroarea este cea a metamorfozei. **Metamorfoza**, temă recurentă a literaturii fantastice, are avantajul că, o formă o dată reprezentată, filmul poate să reia suspens-ul apariției surpriză prin așteptarea frustrată a unei noi alte forme. Astfel o formă, odată dezvăluită, nu elimină teama de obiectul necunoscut. Asociată acestei tehnici foiletonistice este și cea a filmării parțiale a „monstrului", ceea ce-i permite imaginației spectatorului să completeze părțile absente din cadru. *Străinul* (dar și straniul) *Alien* (1980) (regia: Ridley Scott) reia, ca și filmele anterioare, în cheie S.F. tema prezenței ostile, indefinisabile, sub trăsăturile unui produs genetic mutant, inflitrat ca parazit, echivalentul unei arme biologice scăpate de sub control, printre membrii echipajului unei nave comerciale intergalactice. Bestia ostilă capătă forme diverse: spor, plantă, parazit multicelular, vierme, bestie antropomorfă, toate sugerând plastica hibridă a paraziților: de exemplu, capul ființei lipsit de ochi, dar dotat cu o serie de guri imbricate unele în altele - într-un sistem de sertare - modelul constituindu-l paraziții reali. Tot clișeul metamorfozei stă la baza interesului unui film ca *Lucrul* (*The Thing*) (1982) (regia: John Carpenter) în care


11.11 *Invasion of the Body Snatchers* (1978). Semnul alienării subumane este dat de mișcarea mecanică a personajelor.


11.12 *Invasion of the Body Snatchers*. Imaginea celuilalt devine ambiguă, amenințătoare în măsura în care ascunde o des-figurare.


11.13 *Invasion of the Body Snatchers*. Interpelarea camerei - și strigătul gurii subumane, *gaula* destabilizează spectatorul.

un grup de cercetători aflați la o bază arctică de cercetări descoperă un organism străin capabil de a se transforma într-o bestie poliformă: formele imaginate de „designerii" filmului combină profilul animal cu cel uman într-un organism ce sugerează ecorșeul, ființele care se topesc din tablourile pictorului suprarealist Dali, repulsivitatea viermelui umed, a insectei și monstruozitatea și violența gurii. Filmul antrenează un masiv arsenal de efecte speciale pentru a obține imaginea metamorfozelor înspăimântătoare. Una din victime, de exemplu, purtătoarea inocentă a organismului străin, se transformă, sub ochii înmărmuriți ai celorlalți membri ai echipei, în forme demne de imaginația escatologică a unui Bosh: abdomenul i se deschide devenind o gură ce înghite mâna unuia dintre coechipierii care, imprudent, se apropiase de victimă apoi capul omului se desprinde de corp și, răsturnat, se autodotează cu un set de membre, apendice de insectă, ce pornesc din orificiile nasului, gurii și urechilor și începe să se deplaseze prin încăpere. Motivul gurii apare cu insistență în filmele de acest gen devenind de exemplu elementul central al unui film ca *Fălci* (*Jaws*, 1975) (regia: Steven Spielberg) în care turiștii și localnicii din New England sunt terorizați de un rechin uriaș ce atacă din apele opace ale mării. Motivul membrelor care capătă autonomie este de asemenea un loc comun al filmelor fantastice: cum ar fi în *Răul mort* (*Evil Dead*, 1982) (regia: Sam Raimi) un film despre un demon care posedează întâi copacii apoi corpurile sau membrele izolate ale victimelor : tinerii veniți în vacanță la cabana izolată din munți.


11.14 *Alien* (1979). Filmul reia contrastele de lumină și întuneric precum și străbatera unor spații labirint. Interiorul navei este acoperit de semne obscure și devine pântecul care devorează.


11.13 *Alien*.


11.14 *Alien*. Parazitul din film este lipsit de ochi - este, metaforic, o agresivitate oarbă. Lipsa ochilor indică lipsa expresiei, a comunicării și înțelegerii. Entitatea este o agresivitate (gura cu dinți) lipsită de dialog uman.

Claustrofobia

Filmul, *Lucrul* (*The Thing*) activează un alt loc comun al genului, cel al temerii suscitate de **izolare**, de despărțirea de contactul sigur cu ceilalți, de claustrarea în spațiul lipsit de posibilitatea evaziunii spre exterior, variantă a capcanei. Izolarea se realizează preponderent într-un mediu pustiu și vid, în vidul interstelar rece și inert, în *Străinul*, în deșertul de gheață în *Lucrul*, în cabana izolată în pădure în *Răul mort*; în abisurile marine ori în suspensie la mare înălțime cum este cazul în filmul *Calea celestă spre moarte* (*Skyway to Death*, 1974) (regia : Gordon Hessler) unde mai mulți turiști se află suspendați într-o cabină de teleferic oprită la jumătatea drumului. Eficiența toposului marin ține de sugestia claustrofobiei ori a sufocării, dominantă în cazul batiscafului, a răului de înălțime, în cazul telefericului, ori de teroarea liniștii absolute, zăpada și vidul, știută fiind fragilitatea individului uman la această agresiune (două zile până la pierderea facultăților mintale).

Casa-labirint

Alături de acest topos apare frecvent cel al casei, apartamentului, camerei, etajului sau străzii devenită labirint în care plutește o amenințare difuză. Casa permite o dublă acțiune terifiantă: aici pericolul pândește la fiecare pas fiind ascuns după fiecare paravan, ușă sau în fiecare cameră. Oricând suspense-ul poate fi prelungit cu încă un coridor, cu încă un obstacol care ascunde - stârnind astfel amintirile copilăriei și provocând permanenta



11.15 *The Shining* (1980). Expresiile faciale indică stările interioare ale personajelor. Pentru Jack, furia înăbușită în sine.



11.16 *The Shining*. Spațiul interior al hotelului care depășește proporțiile umane.



11.17 *The Shining*. Labirintul este asociat personajului. Labirintul devine o reflectare a stării sale mentale.



11.18 *The Shining*. Protagonistul este cadrat într-o compoziție evident afișat simetrică iar în planul doi se profilează motivul geometric alienant.



11.19 *The Shining*. Spectatorul de film citește expresiile faciale; universale expresive ce nu au nevoie de o traducere lingvistică.



11.20 *The Shining*.



11.21 *The Shining*. Figura personajului care amenință o victimă izolată într-un spațiu de unde nu mai poate scăpa e reluată din *Nosferatu*.



11.22 *The Shining*. Prim planul armei amenințătoare trimite metonimic la dinții animalului sau la violența pură, ”oarbă” din *Alien*.



11.23 *Shining*. Figurile geometrice și repetiția lor în perspectivă centrală de plan vizibil marcată sunt percepute ca stranii, nenaturale și instanțe ale unei intervenții subiective alienante.



11.24 *Shining*. O lume diegetică cu o structură deviantă, o percepție de punct de vedere al camerei de filmat neobișnuită, un filtru de cadrare printr-o perspectivă centrală și un personaj care ne ”ascunde” ceea ce vede duc la figurarea unei experiențe mentale subiective.



11.25 *Shining*. Culoarul etajului cu fantome este îngustat și provoacă sentimentul claustrofobiei sufocante.



11.26 *Shining*. Lumea diegetică și decorul în care evoluează personajele sunt ambigue. Figurile geometrice-labirint sunt un decor natural, un decor supranatural sau proiecția unei conștiințe deviante. Altfel spus și ”camera” de filmat este filtrul unei proiecții subiective alienate (nebunia lui Jack). Fie ne aflăm spectatorii unei lumi ireale, supranaturale fie lumea reprezentată este expresia unui fenomen mental.



11.27 *The Thing* (1982). Căinele e redus la o metamorfoză ce nu și poate găsi categoria de obiect recognoscibil, familiar și la pura expresie a agresivității dinților.



11.28 *The Thing*. Fața umană traduce, ca mască, o altă intenție, o agresivitate ce desfigurează.



11.29 *The Thing*.

amânare a demascării. Pe de altă parte, pericolul se transformă în pierderea coordonatelor de spațiu și timp. Podul, de exemplu, este locul unde se găsesc obiectele, hainele, fotografiile adunate de-a lungul timpului, acesta devenind un depozit, dar și o cale de acces spre alte timpuri, fie și nostalgice. Fiecare cameră repetă la infinit structura întregului - din care cauză labirintul proliferant auto-recursiv este o metaforă frecventă a literaturii la Italo Calvino, J.L. Borges sau Umberto Eco. Un film în care casa devine un labirint – gură sau capcană (celulă de penitenciar) mobilă apare in *Cube* (*Cubul,*1997) (regia: Vincenzo Natali) (și continuarea *Cube 2: Hypercube*, 2002, r. Andrej Sekula). Deși în acest din urmă film suspense-ul este dat de așteptarea suprizei unei noi capcane, identificarea afectivă a spectatorului se îndreaptă către personajele claustrate fără motiv aparent, dar infernul personajelor este provocat și de prezența celorlalți către care, în lipsă de un dușman vizibil și tangibil, își îndreaptă suspiciunea, furia și agresivitatea.

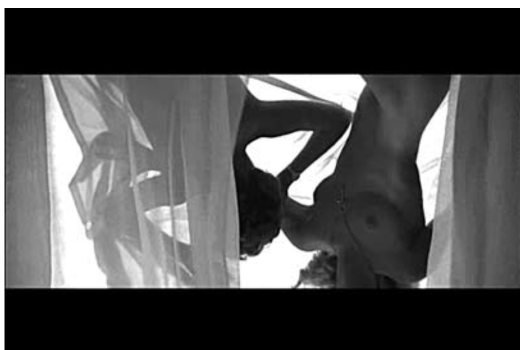
Filme întregi nu au alt loc al acțiunii decât **casa și coridoarele** ei. Un film ca *Ore de vizită* (*Visiting Hours*, 1982) se petrece într-un spital unde un psihopat urmărește cu o ferocitate acută victima - o ziaristă pe care o crede a fi fost martora unui asasinat. *Teroarea oarbă* (*Blind Terror*) o lasă pe Mia Farrow oarbă, singură într-o vilă cu două etaje amenințată de un asasin ce ucide sistematic locatarii. Amenințarea necunoscută, invizibilă, e transfigurată, în acest film, în orbirea fetei. Deși Răul este doar un asasin - o ființă umană și nu un element supranatural - tensiunea filmului e obținută prin utlilizarea orbirii, echivalent al „fricii oarbe". O serie de scene sunt elaborate în funcție de schema vizibil-invizibil, astfel, tânăra se așează liniștită în pat iar camera de filmat, îndepărtându-se, lasă să se vadă trupul rigid al unei femei strangulate în patul de alături ori se duce la baie, dă drumul neștiutoare



11.29 *The Hunger* (1983). Filmul lui Scott, suită de *tableaux vivants*, studiază pozele, posturile estetizante ale celor două personaje feminine care sunt un identic repetat. Similaritatea și erotica protagonistelor duce la ideea imortalității prin oprirea curgerii timpului. Astfel cadrele filmului tind să reliefeze pozele care indică imobilitatea și ”foto-graficitatea" în exces estetică.



11.30 *The Hunger*.

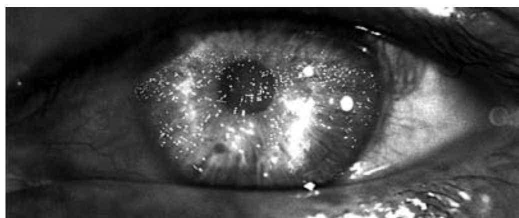


11.31 *The Hunger*.

la apă în cadă, deși apa acoperă trupul însângerat al unui bărbat.

În *Strălucirea* (*Shining*, 1980), în regia lui Stanley Kubrick, acțiunea are loc într-un hotel izolat în munții unde o familie își petrece iarna administrând clădirea pustie. Hotelul este bântuit de stafii iar bărbatul, Jack Nicholson, este posedat de un spirit malign. El nu-și mai recunoaște familia și încearcă să-i ucidă. Sugestia hotelului devenit labirint devine motivul central al filmului: pardoseaua coridorului pe care se plimbă fetița înainte de a se întâlni cu două gemene-strigoi este desenată cu liniile șerpuitoare ale unui labirint iar soțul-posedat este atras de către fiica sa în capcana unui labirint format din arbuști. El se pierde în meandrele acestuia și moare înghețat. *Infernul* (*Inferno*,1978) (regia: Dario Argento) se petrece tot într-un hotel. Clădirea se află sub stăpânirea celor „trei mame", entități feminine diabolice ce terorizează, eufemistic spus, puținii oaspeți. Atenția regizorului este atrasă aici de dedublarea coridoarelor. Un sistem de comunicație secretă se ascunde în spațiul gol dintre etaje și scări, pod și beci, totul formulat în tonalități teatrale, într-un decor artificial ce uzează de un contrast puternic între roșu și albastru.

Teama de necunoscut devine aici, labirintul ascuns, casa care maschează o structură secretă, secundă și malefică. În fond, maleficul e un produs al „textului" secund, un fel de lectură



11.32 *Blade Runner* (1982). Cadre simbolice ori cu compoziții grafice metaforice ghidează lectura filmului.



11.33 *Blade Runner*.



11.34 *Blade Runner*. Filmul reia subiectul imortalității și tranzienței vieții prin filtrul metaforelor simulacrelor umane (robotul, păpușa, manechinul) și a creațiilor secundare (așa cum e omul față de un creator divin).



11.35 *Blade Runner*.



11.36 *Blade Runner*.

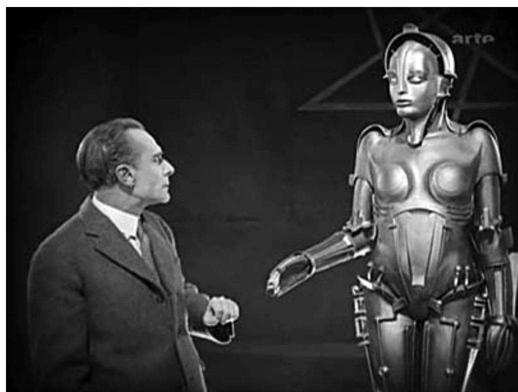


11.37 *Blade Runner*.

”printre rânduri”. Tot în acest film, alături de o mulțime de locuri comune ale genului cum ar fi pisicile diabolice, șobolanii voraci ce mistuie de viu un anticar sub clar de lună, se alătură și aluzia la toposul orașului - fantomă scufundată sub ape. O tânără fată pornită în căutarea dezlegării enigmei clădirii coboară în beciul casei anticarului unde descoperă o țeavă din care picură apă, urmărește firul de apă și ajunge la o aparentă băltoacă în care își pierde cheile, dedesubt însă există o cameră. Ochiul de apă de deasupra e gaura din tavan de dedesubt. Fata încearcă să-și recupereze cheile agățate de candelabrul de sub apă, dar nu reușește decât să le piardă. Ele se așează pe covor și tânăra e nevoită să se scufunde mai adânc în cameră; desigur că intruziunea ei în lumea subterană și acvatică trebuia întărită cu un „efect special" care să disipe fantasticul devenit feeric și atunci un cadavru respingător plutește către ea care, într-o scenă de adevărat coşmar, nu mai găsește spărtura din plafon.



11.38 *Metropolis* (1927). Prototipul automatului-feminin cinematografic.



11.39 *Metropolis*. Figura feminină cu multiple contextualizări simbolice: zeița post-industrială, femeia obiect-fetiș, femininul statuar (erotic și mortuar) ce dă naștere unei fascinații (atracție și repulsie), robotul feminizat, acategorialul feminin sau genul feminin încătușat în delirul industrial.

Vampirul-strigoi

Am amintit de prezența **strigoilor**, temă supralicitată de romanul fantastic, care, însă, ca atare, nu mai sperie. Pentru a rezolva problema desuetudinii temei, strigoiul este „înfășurat" cu un întreg arsenal retoric menit să-l revigoreze. Apariția „simplă"a strigoiului e resimțită ca parodică. Astfel în serialul de televiziune *Vineri 13* (*Friday the 13 th*) mortul viu revine printre oameni, sperie și ucide într-un ritm de o victimă la 5 minute - timpul obiectiv al derulării filmului - ceea ce face necesară prezența unei întregi clase la început și supraviețuirea unui singur individ în final. Clint Eastwood regizează și interpretează un interesant western bazat pe această temă, *Călărețul palid* (*Pale Rider*, 1985), în care un cow-boy, omul bun, apare la timp într-un orășel amenințat de o bandă de răufăcători și-i ajută pe cetățenii inocenți să respingă atacul.Treptat însă el se dovedește a fi un cinic pretențios și tiranic, care, de fapt, le întinde locuitorilor o perfidă cursă lăsându-i în final pradă bandiților. Descoperim în cele din urmă că eroul nu este decât un spectru revenit în oraș pentru a se răzbuna. Un film western care se transformă într-un film cu strigoi și un film lipsit de inocență ce se complace să citeze ironic clișeele filmelor western ori horror. Tony Scott, regizorul filmului *Foamea* (*The Hunger*, 1983), interpretat de Catherine Deneuve, David Bowie și Susan Saradon, combină tema strigoiului, a vampirului, cu metafora imortalității și efemerității. Deși nemuritoare, ca orice vampir, eroina asistă la îmbătrânirea accelerată a iubitului ei. Procesul e pus în paralel cu experiențele de laborator ale unor cercetători ce vor să afle secretul, formula biologică a îmbătrânirii, a morții - o manieră de a proiecta filmul și în spațiul motivației S.F.. În final, ea va asista neputincioasă la extincția iubitului său, și după ce va fi pedepsită de fostele victime, va fi substituită în rolul de femeie nemuritoare de dublul ei, cercetătoarea, topos al femeii - fantomă, femeia fatală, seducătoare și asasină.

Robotul și automatul

În *Foamea*, un topos de largă circulație literară, cel al statuii, manechinului sau **automatului**

- al replicii umane inanimate care capată viață și destin propriu - dobândește valențe metaforice ca replică a perenității vitale feminine și artificiale exprimată printr-o frumusețe manieristă. Însă în filmul fratelui regizorului, Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), cu Harrison Ford și Rutger Hauer, tema principală este automatul, robotul care-și revendică dreptul la umanitate și, corelativ, la speranța imortalității - atribut esențial uman. Realizat după un roman S.F. de succes, *Visează androizii la oi electrice?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) de Philip K.Dick, filmul relatează cum, în Los Angeles-ul secolului XXI, un fost polițist e angajat să urmărească și să elimine un grup de androizi care, în urma unei revolte în spațiu, se refugiaseră pe pământ. În final, eroul descoperă, mascate de fragilitatea și artificialul manechinului, androidului, puterea perenității dragostei - un alt topos ce ține de relația creatorului cu opera sa, o statuie dotată cu viață, așa cum apare în scenariul mitic al lui Pygmalion sau, ca să cităm o versiune filmică modernă la care face referință regizorul, în *Metropolis* (1926) (regia: Fritz Lang).

Deseori toposul obiectului inanimat dotat cu o neliniștitoare independență vitală e reluat în filmele fantastice sub forma **păpușii** copilului, De exemplu în *XTRO* fiului i se „insuflă" de către tatăl extraterestru puteri miraculoase și își animă păpușile: un soldat de plumb devine un monstruos robot care-și răzbună stăpânul, copilul, ofensat de o bătrânică cicălitoare iar un clovn, care, în pofida înfățișării sale benigne, se dovedește capabil de cruzimi inumane. În filmul englez *Magic* (1978) (regia : Richard Attenborough) protagonistul, un păpușar ventriloc, e chinuit de marioneta sa care capătă o periculoasă independență parazitară- formulă ce asociază motivul parazitului, al păpușii și cel al dublului rezultat din tulburări de personalitate.

Dublul

Dublul este un nelipsit topos al filmului horror: în *Valea Morții* (*Death Valey*, 1982) (regia: Dick Richards) un copil de la oraș înfruntă doi gemeni asasini, iar în *Surorile* (1976) (regia : Brian de Palma) există un suspense ce urmărește investigațiile unei reporterițe pentru a descoperi care este criminala dintre cele două siameze.

Alte toposuri de „efect" își găsesc sursa în demonologia clasică : casa posedată de un spirit (*Groaza din Amythiville*), vampirul, și aici urmează lunga carieră a lui Dracula, sau contactul cu principiul satanic, realizat ca un pact faustic cu diavolul (*Inima Îngerului*) (*Angel Heart*) ori ca posesiune (*Exorcistul*) (*The Exorcist*) (1973) (regia: William Friedkin) sau *Omen* (1975) (regia: Richard Donner) un remake al „întrupării antihristului" în persoana unui aparent inofensiv copil, fiul cuminte al unei familii de burghezi medii. Pe de altă parte asistăm la o intensă revigorare a schemelor mitologiei grecești, cum ar fi transformarea lui Richard Burton în „capul Gorgonei" (*Capul Meduzei*) (*The Medusa Touch*) (1978) (regia: Jack Gold), fie la explorarea câmpului larg deschis al tulburărilor de personalitate unde există o întrepătrundere cu varianta privilegiată a codului S.F., mutantul din *Eroul Atomic* (*Atomic Hero*, 1987).

Supraumanul

Majoritatea filmelor de investigație a devianței psihice reiau obsesii spiritiste și temeri oculte descrise în paleta modernă a **parapsihologiei**, domeniu ficțional situat la granița dintre

cauțiunea motivației pseudoștiințifice și fascinația violenței oculte. Să enumerăm câteva filme ce se înscriu în această paradigmă: *Scanners* (1981), ficțiunea unor indivizi, evident asociați într-o conspirație tenebroasă, dotați cu abilitatea de a influența și „scormoni" în creierele concetățenilor; *Brainstorm* (1983), fenomeme telepatice sunt asociate unei călătorii mentale post-mortem; *Furia* (1978), unde se manifestă tot un telepat scăpat de sub control; *Firestarter* (1978), un alt telepat controlează focul și temperatura ambientului; *Poltergeist*, un telepat poate muta obiectele în spațiu. În aceste filme necunoscutul ostil ia forma angoasei suscitate de o abilitate care scapă de sub controlul eului (varianta horror a "Ucenicului vrăjitor"), o forță care depășește limitele umanului, ale conștiinței sale.

În final, este poate util de menționat faptul că între ultimele exemple și genul de film luat ca punct de referință - Hitchock - există o uriașă diferență valorică; că selecția exemplelor noastre nu a fost dictată de criterii valorice, ci în principal de încercarea (evident neexhaustivă) de a ne forma imagine aproximativă asupra prezenței și utilizării unui repertoriu clasic al locurilor comune ale literaturii fanstastice în circumstanțele, în stilistica și recuzita comtemporaneizată a filmelor moderne de suspense, horror sau S.F..

În primul rând există o diferență de natură tipologică. Toate aceste locuri comune menționate, teme sau motive sunt modalități de imaginare ale unei temeri general umane de tot ceea ce este (încă) necunoscut sau se află situat în afara granițelor categoriilor noastre de cunoaștere, adică , în ultimă instanță, ele reprezintă diverse forme de dezordine, de haos, de indistincție. Într-o lucrare despre fantastic - *Introducerea în literatura fantastică* - cercetătorul francez T. Todorov reunește aceste toposuri sub semnul „categoriei percepției-conștiință" indicând astfel că acest domeniu ține și de temerea generată de un spațiu în care categoriile conștiinței sunt transgregate, un loc în care diferența dintre real-ireal, uman-vegetal-mineral, animat-inanimat, limita subiect-obiect, categorii de spațiu și timp sunt supuse unei crize datorate pierderii semnificației, a stabilității lor în favoarea unui „pan-determinism" sau unei cauzalități de o natură particulară. Unele din filmele citate preferă ilustrarea principiului general iar altele preferă să se lase purtate de fascinația formelor concrete ale obiectelor generatoare de spaimă.

Vedem că obiectele generatoare de spaimă sunt cele care nu pot fi asimilate cu definiția umanului. In această categorie se înscriu entitățile subumane (virusul) sau supraumane. Deasemenea comportamentele robotice, automate, stereotipe lipsite de capacitatea liberului arbitru sunt interpretate ca semne ale non umanității. Aici se înscriu privirile statice și inflexibile ori gandirile simpliste stereotipe și psihopate ale entităților cu o capacitate voluntară redusă (Grodal 1997:106 sq). Monstrul marin din *Fălci* este, pe de o parte, supraüman prin pura forță fizică, dar subuman prin schematismul alegerilor sale: el doar urmărește să înghită și să elimine umanul (altă trăsătură mentală nu are).

În al doilea rând, există o diferență de atitudine. De pildă, filmele lui Hitchock sunt ghidate de o atitudine activă, pe când o serie întreagă de filme horror preferă să elaboreze teroarea ca pe o temă receptată pasiv ce nu e resimțită ca o luptă activă cu un handicap uman, ci dimpotrivă ca afirmația resemnată a unui ineluctabil *fatum* (Grodal 1997:236-252).

Panorama prezentată aici nu ține decât să identifice prefabricatele cu ajutorul cărora operează asupra publicului filmul fantastic, prezența lor pură fiind mai ușor de identificat în cazul unor filme de valoare mediocră, majoritatea lor fiind marcate de un acut puerilism al concepției artistice și sunt constrânse de fascinația supranaturalului asociat violenței și imaginilor șocante. Deși multe dintre ele încearcă să întrețină un mesaj moral cu ajutorul clișeului final în care binele învinge răul, ele sunt lipsite de o dimensiune etică și artistică majoră. Dar, ca orice produs industrial de serie, acest gen e destinat consumului rapid și este


11.40 *Alien*. Entitatea este în acest film puțin descrisă. Este însă o entitate polimorfă și după orice secvență de suspense va produce surpriza unei alte forme care apare dintr-un ou-plantă, dintr-un om, dintr-un culoar sau dintr-o serie de tuburi. Este un *alien stealth* ce se camuflează în decor.


11.41 *Alien*. Sau este decorul navei spațiale care devine străină prin faptul că poate genera în orice moment entitatea parazit care ucide.


11.42 *Alien*. Figura terorii este vag antropomorfă și extrem de puțin vizibilă în film.


11.43 *Alien*. Din tubulaturile navei spațiale se detașează sau se reprofilează entitatea. Nava spațială este ea însăși *alien*.


11.44 *Alien*. Entitatea este redusă la gura și dinții plastici.

inevitabil consacrat efemerității, deci efectele de lungă durată nu sunt de temut. Și, bătrânul pescar din nuvela lui Hemingway, *Bătrânul și marea*, și cei trei eroi ai filmului lui Spielberg, *Fălci*, se luptă cu un handicap uman, un rechin uriaş, dar , între timp, emfaza s-a deplasat și victoria și-a pierdut din dramatismul uman câștigând în schimb atribute eroico-tehnice, impersonale în ultimă instanță.

1991 / *Contrapunct*



11.45 *Aliens* (1986).


11.46 *Aliens*.


11.47 *Aliens*.


11.48 *Aliens*. Entitatea devine multiplă și capătă trăsături particularizante. Aici capătă gen - este femelă - și evocă frica de insecte.


11.49 *Aliens*.

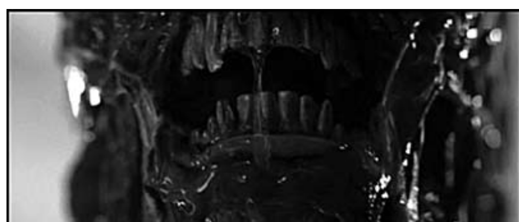

11.50 *Alien 3* (1992).


11.51 *Alien 3*.


11.52 *Alien 3*.


11.53 *Alien 3*. Coincidența în plan și sugestiile expresive ale celor două personaje duc la o apropiere ce provoacă comparația și identificarea trăsăturilor similare.


11.54 *Alien 3*.


11.55 *Alien 3*. Teroarea din profilarea detaliului din ultra prim plan și tensiunea creată de ștergerea figurării corpului. Corpul entității e imaginat de spectator. Ceea ce se pierdea în obscuritate la *Nosferatu* se pierde aici în neclaritatea efortului imaginativ al spectatorului.


11.56 *Alien 3*.



11.57 *Alien: Resurrection* (1997).



11.58 *Alien: Resurrection*.



11.59 *Alien: Resurrection*. Resurecția poate fi citită ca și contaminare; ca o transmisie a unor trăsături de la o entitate la alta. Metaforic asistăm la o identificare între spectator și protagonistul filmului.



11.60 *Alien: Resurrection*.



11.61 *Alien: Resurrection*.



11.62 *Alien: Resurrection*.

12

ABSENTA PERSONAJULUI

Filmul se lasă tentat de a face experimente cu personajul, elementul cheie pentru punerea în scenă a reprezentației cinematografice. Filmul contemporan încearcă noi formule de personaj care, pe de o parte, se opun formulei tradiționale și, pe de altă parte, se află în concordanță cu mentalitatea literară sau general spirituală a civilizației contemporane. Există o tradiție literară care se hrănește, ca să ne exprimăm metaforic, cu însăși deconspirarea, discreditarea personajului - o literatură care folosește personajul și, în același timp, atrage atenția asupra faptului că acesta este doar o convenție, o ficțiune, o „făcătură" fără existență autonomă de deciziile scriitorului, creatorului său.

În film experiența suprarealismului și, în mod special, a unui regizor ca Luis Bunuel a permis apariția unei creații care încearcă să răstoarne, să frustreze, dacă e să folosim un termen savant, așteptările spectatorului. De exemplu, fluența relatării filmice este distrusă într-un film ca *Îngerul exterminator* (1962) în care o scenă se repetă identic de două ori iar convenția și motivația realistă a comportamentului cotidian este anulată într-un film ca *Farmecul discret al burgheziei* (1972). În ultimul său film, Bunuel își orientează cu precădere atenția asupra personajului. Pentru a-l „destabiliza" regizorul elimină condiția de identitate și așteptarea noastră ca un unic actor să interpreteze un unic personaj. În *Acest obscur obiect al dorinței* (*Cet obscur object du desir*, 1977) protagonistul, interpretat de Fernando Rey, se îndrăgostește de o tânără femeie, personaj interpretat de două actrițe: Carole Bouquet și Angela Molina. Eroul și celelalte personaje se comportă de-a lungul acțiunii ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, dar diferența de fire și comportament dintre cele două caractere feminine este frapantă; eroul, pe parcursul filmului, nu face decât să se lupte fără sorți de izbândă să se facă înțeles și acceptat de o ființă dublă. În fond, el încearcă să privească ca pe o unică personalitate o dublă entitate. Situația este absurdă și scopul ei vădit este de a produce



12.1 *Cet obscur objet du desir* (1977).



12.2 *Cet obscur objet du desir*. Pentru a da impact intervenției ”absurde” narațiunea este construită clasic. Personajul narator va face un *flashback* ce reprezintă filmul la care asistăm.



12.3 *Cet obscur objet du desir*. Cadrele și posturile sunt identice cu excepția actriței care se schimbă de la un plan la altul.



12.4 *Cet obscur objet du desir*.



12.5 *Cet obscur objet du desir*.



12.6 *Cet obscur objet du desir*.


12.7 *Cet obscur objet du desir*. Câteva planuri propun o ilustrarea literală a unor expresii populare metaforice. În aceste planuri diferența feminină este concepută ca un sac cu bălegar pe care îl poartă bărbatul sau soțul.


12.8 *Cet obscur objet du desir*.


12.9 *Cet obscur objet du desir*. Alături de sacul cu bălegar, din stânga cadrului, în vitrină, femeia desfășoară rochia de mireasă maculată la ruperea hymenului.


12.10 *Cet obscur objet du desir*.

o continuă surpriză rezultată din contradicția obișnuinței ca personajul să aibă o identitate stabilă și din realizarea faptului că el este o pură convenție filmică. În definitiv Bunuel face un film în care ne lăsăm purtați deoptotrivă atât de iluzia povestirii cât și ne distanțăm de mirajul cinematografic, conștienți de faptul că avem în față un artefact, o peliculă de celuloid.

Ceea ce este însă remarcabil la acest film provine din absența posibilității de a identifica autorul acestei substituții. Nu știm dacă este un narator al poveștii – un narator omniscient sau un narator-personaj care își amintește – care are această ”amnezie” de memorie și care în mod subiectiv percepe personajul feminin o dată cu un set de trăsături (femeia e blondă) și alteori cu un alt set de trăsături distinctive (femeia este brunetă). Altfel spus cui să-i atribuim povestirea? Să atribuim focalizarea narativă unui personaj și astfel ceea ce este pe ecran este povestirea subiectivă a unui personaj, a unei subiectivități din poveste sau este această focalizare produsul unui narator din afara diegezei? Naratorul implicit este o instanță ce definește virtual limitele a ceea ce poate fi văzut și auzit în film fără însă să-și definească limitele proprii existențe [1] .

O similară tentație, în urma moștenirii lui Bunuel, se manifestă în peliculele lui

1 O discuție despre naratori şi focalizările narative găsim la Branigan Edward, 1992, *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge, p.86 sq.

Jean-Luc Godard care va construi o pleiadă de dispozitive de intervenții asupra lumii ficționale din partea unor instanțe exterioare diegezei (de la camera de filmat la instanțe narative non diegetice sau amestecuri de scheme de acțiune).

Un alt precursor de marcă al experimentului cu personajul este Michelangelo Antonioni care, în multe din filmele sale imaginează situația pierderii identității personajului sau concepe subiectul filmului în jurul absenței unui personaj feminin. Pentru Antonioni filmul înseamnă un discurs despre o experiență fragmentată lipsită de o direcție în care importantă este latura absenței, a tăcerii și a dispariției enigmatice (o mult discutată criză existențială a modernismului). Eroul masculin parcurge, în filmele lui Antonioni, traseul căutării unei absențe feminine, un ininteligibil feminin. Mobilul acțiunii din *Aventura* (1960) este absența înțelegerii. Căutarea unei relații de comprehensiune între parteneri este subiectul din *Noaptea* (1961). Echivocul, nesiguranța instabilității care anulează personajul este tema din *Profesiunea reporter* (1975). Aici eroul renunță la identitatea prezentă și se substituie unui alter-ego decedat, parte din amuzament, parte din curiozitate profesională. Rezultatul însă va fi alienant pentru el și va oscila de aici încolo granița nesigură dintre viață și moarte. Pornind de la aceste surse filmul poate să formuleze o creație ce ilustrează însăși criza personajului pe baza unei complexe retorici a absenței personajului: personajul central al acestei cinematografii este exprimat prin chiar absența lui. Desființarea noțiunii de personaj devine condiția sa de existență, conținutul său; identitatea sa se recuperează prin anularea sa. Semnele absenței sale (indici ai fostei sale prezențe) sau comportamentul de căutare al celorlalți sunt trăsăturile acestui personaj-absent.

Filmul contemporan cunoaște o proliferare a acestui tip de personaj fără personalitate, personajul zero care dovedește că este în definitiv o formă lipsită de conținut pozitiv; expresie a unei arte care trăiește din negarea a ceea ce considerăm convențional artisticitate (arta care „povestește o istorie cu ajutorul unui personaj verosimil”). Putem da câteva exemple de acest gen:

În filmul *Being There* (1979), în regia lui Hal Ashby, după o nuvelă transpusă în scenariu de Jerzi Kosinski se face satira vieții politice și sociale americane prin intermediul unui erou, Chance, interpretat de Peter Sellers, a cărui personalitate e produsă de clișeele programelor de televiziune. Eroul este lipsit de conținut uman, el este un automat care repetă sau reflectă ceea ce a văzut sau a auzit la televizor. El nu acționează, ci reacționează la stimulii imaginii televizate. Lumea reală este pentru el o variantă mai complexă a imaginii bidimensionale. Până la vârsta de patruzeci de ani el trăiește în fața unui aparat de televizor. Intr-o bună zi se găsește aruncat în stradă de agenți imobiliari și de aici, în urma unui accident de mașină, este luat în custodie de o familie de milionari și considerat, printr-o neînțelegere, drept un englez excentric. Satira devine burlescă atunci când, confruntat cu președintele american, oaspete în casa bătrânului milionar, trebuie să răspundă la o dilemă de politică internă iar el răspunde mecanic citind dintr-un program cultural despre creșterea plantelor de grădină. Politicianul interpretează răspunsul eroului ca pe o formulă subtilă, metaforică de rezolvare a crizei. Metafora fiind evident bazată pe similitudinea dintre creșterea naturală a plantei și creșterea economică. A doua zi, la rândul său, președintele citează spusele eroului formulând astfel direcția viitoarei acțiuni economice, o soluție „rațională” de ieșire din criză a țării. Eroul filmului, Chance, se constitutie ca o formă simbolică de discreditare a discursului televiziunii, a celui economic, burghez convențional sau politic (soția milionarului se îndrăgostește de bizarul personaj; milionarul îl ia drept un abil om de afaceri; președintele îl consideră un subtil diplomat). Astfel mesajul filmului transcrie ideea că lumea occidentală este guvernată de regula aleatorie a hazardului și non sensului generat de discursul media.

Personajul ”oglindă media” reprezintă satira unui sistem în care amestecul mesajelor media este ceea ce guvernează raționalitatea și societatea.

O idee similară va apărea mai târziu în filmul lui Oliver Stone, *Natural Born Killers* (1994), realizat după un scenariu de Quentin Tarantino. Regizorul merge mai departe și nu mai personalizează discursul alienant al media. Intr-o secvență simbolică pentru modul în care Oliver Stone ne transmite această idee, după o evadare spectaculoasă protagonistul, Mickey, rămâne în pădure cu un reporter care face reportajul *live* al evadării. Mickey îl anunță pe reporter că îl va împușca așa cum făcuse și cu alții până atunci. Reporterul îl întreabă cine va mai filma atunci, cine va mai transmite audienței aventurile protagonistului, cine va mai crea evenimentul ; în ideea că numai ceea ce este mediatizat audiovizual și este considerat eveniment are semnificație și există. Mickey îi indică că nu e nici o problemă și că doar camera de filmat va face această treabă, reporterul fiind doar un instrument dispensabil, jetabil al dispozitivului de înregistrat media. Logica este simplă dispozitivul media funcționează pe o logică inumană și nici un agent uman nu o controlează; logica jurnalismului, a media și a sistemului ei de valori se perpetuază fără intervenții, alegeri și opțiuni valorice umane.

Filmul lui Woody Allen, *Zelig* (1983), are drept personaj un om „cameleon", o ființă care nu face decât să reflecte comportamentul și înfățișarea persoanelor în vecinătatea cărora se află. Protagonistul reprezintă aceeași formă de entitate negativă care nu face decât să reflecte o formă anterioară. O formă cu ajutorul căreia autorul poate exprima neîncrederea în ideea prezenței unui conținut situat în spatele unor instituții culturale, sociale ori media.

În *Paris, Texas* (1984) în regia germanului Wim Wenders, eroul (interpretat de Harry Dean Stanton) se circumscrie ca o formă de existență lipsită de conținut, de intenții sau scopuri. Aici personajul inițial lipsit de personalitate se „umple" treptat pe timp ce întâlnește diverși alți indivizi și intră în conflict cu lumea. Reacțiile sale ingenue, lipsite de suportul sigur al comportamentului social dobândit, convențional, indică și aici criza umană în fața experienței alienate a iubirii în circumstanțele unei societăți indiferente și lipsite de un suport valoric. Eroul parcurge împreună cu fiul său un lung drum pe autostrăzile americane pentru a-și găsi fosta soție, dar, în urma întâlnirii cu aceasta, - întâlnire care nu face decât să mărească distanța dintre ei - se reîntoarce la vidul deșertului de unde apăruse la începutul filmului.

Ideea personajului ca mască în spatele căreia nu se ascunde nimic, ea fiind doar creația imaginarului filmului este tema unui film comercial, un thriller bazat pe o substituție de persoane. Pelicula, sub semnătura regizorului Brian de Palma, numită *Dublura* (*Body Double*, 1984) relatează cum un actor de mâna a doua ce suferă de claustrofobie și nu poate interpreta scena în care vampirul trebuie să iasă din mormânt - din care cauză este amenințat să-și piardă slujba – ajunge să se găsească fără casă. Un prieten îi oferă apartamentul său pentru o vreme. De aici el e martorul unei crime pe care poliția nu o recunoaște. Apoi, mai târziu, recunoaște întâmplător, într-un film, victima, o tânără actriță. În final descoperă că prietenul îl invitase în apartamentul său tocmai pentru a fi martorul crimei, Asasinatul fusese montat cu măști pentru a induce o pistă falsă. Filmul reușește să formeze un lanț de iluzii și demascări în care, ceea ce pare inițial realul este de fapt, rodul unei regii, al unui truc de iluzii. Până și povestea inițială e prezentată ca film în film : eroul este de fapt într-un film în care personajul actor se preface că suferă de claustrofobie. Pelicula reprezintă atât personajul și convenția filmului de groază cât și o deconspiră: personajul este prezentat ca real cât și ca o convenție a iluziei; acțiunea este filmată implicat, dar imaginea surprinde și platourile de filmare.



12.11 *Being There* (1979).



12.12 *Being There*. Finalul proiectează trăsături cristice asupra personajului care merge pe ape.



12.14 *Being There*.



12.15 *Being There*. Personajul este un produs postmodern al discursului media. El repetă ceea ce este pe ecran.



12.16 *Being There*.



12.17 *Being There*. Pălăria și cadrarea subliniază tipicalitatea personajului. Un personaj mai degrabă britanic prin înfățișare care, prin epurare grafică, devine un element simbolic pentru o parabolă postmodernă.

Un alt tip de personaj a cărui identitate este anihilată - o formă a anti-eroului - apare în filmele lui Woody Allen unde eroul este un veşnic intelectual ezitant care nu poate găsi o soluție la problemele care-l confruntă, de exemplu în *Annie Hall* (1977). Alte filme preferă să nu mai facă explicită distrugerea și deconspirarea convenției personajului și „lucrează" cu un personaj format din chiar absența sa. Frecvent, eroul este format nu din motivații ”psihologice” ci este rezultatul unui amalgam de roluri pe care acesta le joacă în diferite sisteme de reprezentare sau sub influența unei varietăți de tipuri literare, convenții sau stereotipii de gen. Rezultatul este un personaj colaj de trăsături, de comportamente dictate de o motivație ”textuală” și nu de una narativă ori psibologică. Astfel de personaje care apar la intersecția unor diferite convenții apar în filme ca *Roza purpurie din Cairo* de Woody Allen (1985) (eroul este un amestec de personaj real și personaj ficțional), *Brazil* de Terry Gilliam (1985) (un amalgam rezultat din amestecul unui fim suprarealist, o dramă sentimentală și o satiră socială) ori *Subway*, în regia lui Luc Besson (1985) (el aparține unui clip video, unei romanțe sentimentale și a unei drame polițiste).

O fomulă uzitată a anti-eroului este, în primă fază dată de eroul-absent care motivează secvența narativă a filmului (povestirea) prin indicii săi de absență. De la o absență în lumea diegetică, fictivă treptat absența se mută în personajul însuși și devine ceea ce este el de fapt.

Astfel, vedem cum, în filmul contemporan, însăși absența de conținut a personajului - chiar faptul de a spune că acesta e o iluzie, o convenție artistică - devine conținutul „personalității" sale. Dar în cazul filmului narativ clasic motivația și configurarea personajului tinde spre coerența și congruența cu lumea diegetică (personajul poartă un costum de epocă adecvat) precum și are o motivație psihologică dependentă și corelată cu tipul de intrigă (film western, film polițist, film meldramatic) în cazul acestui gen de film de amestec (postmodern) configurarea și comportamentul personajului sunt dependente de o convenție reprezentativă – de un sistem de semne. Personajul își găsește coerența și justificarea la nivelul semnificației codurilor cinematografice, de gen sau de tip de reprezentarea (desen animat sau filmare realistă). El devine un anti-erou metaficțional.



12.18 *Natural Born Killers*. Omul de televiziune care face istoria și reportajul senzațional. El va fi eliminat de protagonști pentru a lăsa locul camerei non-umane.



12.19 *Natural Born Killers* (1994). Camera independentă ca subiect al filmului. Focar narativ și obiect al discursului ea se dispensează de individul uman; cel presupus a fi în spatele camerei.



12.20 *Natural Born Killers*. Planurile din film sunt în permanență filtrate prin trăsăturile unui alt gen cinematografic. Aici un plan subiectiv ce reia jocurile video.



12.21 *Natural Born Killers*. O referință la secvențele de montaj tipice pentru filmul narativ clasic. Compoziția dinamică pe diagonală va fi repetată în majoritatea secvențelor.



12.22 *Natural Born Killers*. Povestea protagoniștilor e reluată în filtrul benzilor desenate.



12.23 *Natural Born Killers*. Compoziție în diagonală iar fereastra nu mai trimite către un exterior natural ci către un spațiu media secund: jurnalul de televiziune sau extrase documentare ale unei istorii a violenței.



12.24 *Natural Born Killers*. Compoziții diagonale de confruntare western.



12.25 *Natural Born Killers*.



12.26 *Natural Born Killers*. Filtre media. Imagini și cadre în cadre.



12.27 *Natural Born Killers*. Asocierea personajului cu camera.



12.28 *Natural Born Killers*. Filmarea ludică din vârful glontelui.



12.29 *Natural Born Killers*. Un final fericit pe modul basmului urban.



12.30 *Paris, Texas* (1984).



12.31 *Paris, Texas*. Metaforic fereastra transparentă pe o singură față permite situarea personajelor într-un spațiu ambivalent; nici în întregime oglindă opacă nici transparență absolută. Personajele sunt situate unul în spatele celuilalt fie se oglindesc pe sine în celălalt.



12.32 *Paris, Texas*.



12.33 *Paris, Texas*.



12.34 *Paris, Texas*.



12.35 *Paris, Texas*. Personajul își caută identitatea între peisajul deșertului și spațiile largi ale autostrăzii americane.



12.36 *Subway* (1985). Besson reia cadrările epurate de bandă desenată.



12.37 *Subway*.



12.38 *Subway*.



12.39 *Subway*.



12.40 *Subway*. Un omagiu lui Godard din finalul din *A bout de souffle*.

13

STEVEN SPIELBERG - Marea cursă

Steven Spielberg este copilul rămas „minune” al cinematografiei americane contemporane, băiatul care la 13 ani filma pe 8 mm un western cu familia și copiii din cartier, la 16 ani filma pe 16 mm un S.F., Firelight (Lumina de foc) (1964) iar la 21 reușea să convingă un producător cu Amblin (1969), o peliculă pe 35 mm despre autostopiști, urma să-i dea un contract materializat într-o secvență din Night Callery (1969) și câteva episoade din serialele t.v. („Marcus Welby”, „Owen Marshall” și „Colombo”); omul care, în numai câțiva ani a realizat cele mai mari încasări din istoria Hollywoodului; a rămas în pofida acestor succese și a repetatelor nominalizări la premiul Oscar, unul dintre acei realizatori cărora este greu în a-i găsi o marcă specifică – formală și tematică – care să acopere totalitatea creației.

Impresionant în multitudinea aspectelor în care excelează: umor negru, suspens suprasolicitat, surprize impresionante, fantezie debordantă, umanism, creația sa ar putea să stea sub semnul unei elevate opere de consum. Reluând stilul unor filme de aventuri – ale unor filme de consum – creația sa revigorează formula introducând atât atitudinea ironică (realizată deseori prin mecanica supralicitării), cât și un dinamism hiperbolic. Astfel, filmele sale relatează frecvent aventura unui erou aflat într-o permanentă deplasare (folosind orice mijloc de transport imaginabil : de la picior la automobil, călare pe cai, elefanți, cămile, cu avionul, nave maritime sau spațiale, un cărucior minier, parașuta, barca cu motor) urmărit fiind mereu de un pericol, sursă a suspense-ului.

Sa vedem câteva din sensurile cuvântului ***curs*** (DEX): I.I.mișcare a unei ape curgătoare în direcția pantei. II.fig.1. trecere, durată, interval (de timp) 2. desfășurare, mers, direcție a unor evenimente III.preț sau cost, la un moment dat, al unei hârtii de valoare în raport cu o altă hârtie de valoare (cursul bursei) sau sensurile cuvintelor omonime cursă1 : 1. distanța parcursă regulat de un vehicol pe același itinerar și conform unui orar

stabilit (concr.) vehicul care parcurge o asemenea distanță 2. (sport) întrecere care constă în parcurgerea rapidă a unei anumite distanțe, pe un traseu dinainte stabilit, alergând pe jos, călare, cu bicicleta, cu automobilul etc. , cursă : 1. dispozitiv de diferite forme pentru prinderea animalelor sălbatice; capcană, cursă [3]: 1.(înv.) un fel de pastilă aromatică, importată din Orient, întrebuințată pentru a parfuma încăperile.

Acestea fiind spuse, putem considera că avem în față accepțiile titlului și, totodată, în câteva cuvinte, rezumatul trăsăturilor caracteristice ale creației de până acum a fostului copil, dar rămas „minune" al cinematografului american: Steven Spielberg. În fond, cred că a descrie creația regizorului înseamnă să compui o parafrază explicită, extinsă în fraze și paragrafe la semnificațiile cuvintelor de mai înainte : ***curs*** și ***cursă***. Altfel spus, filmul său relatează aventura unui erou urmărit de o primejdie și aflat în permanentă deplasare. El folosește orice mijloc de transport îi cade la îndemână (pe jos, cu automobilul, călare, pe cai, elefanți sau cămile, cu avionul, cu nave spațiale sau cu un cărucior minier). Spielberg face filme ca și cum ar ține cu tot dinadinsul să ne demonstreze că cinematograful nu înseamnă altceva decât cinematică, adică o *kinematică*, o pură mișcare de translație. Pe de altă parte, filmul său reprezintă o afacere: el are scopul (pe care îi îndeplinește cu succes) de a cuceri interesul unui public extrem de eterogen. Metaforic vorbind în filmele sale facem o călătorie - o capcană a vrajei - în lumea miraculoasă a imaginarului. Din punctul de vedere al stilului cursa eroului are semnificații sportive, dar, pe de altă parte, ea pune deseori în joc o recuzită exotică, fabuloasă ce ține fie de un Orient mirific, fie de o ireală lume extraterestră.

Începând cu primul său film realizat pentru televiziune *Duel* (Duel pe autostradă) (1971) - el realizase mai înainte episoade din seriale ca *Night Gallery* (Galeria nocturnă), *Columbo*, *Marcus Welby* și *The Name of the Game* (*Numele jocului*) - Spielberg concepe premisele creației sale ulterioare pe două axe principale : ***cinetica***, adică deplasarea continuă într-un ritm amețitor și ***factorul enigmatic***, misterios sau obscur și terifiant, care pune în mișcare destinul eroilor. E de menționat în paranteză că *Duelul* a primit acceptarea criticii europene poate și pentru faptul că isorisea într-o manieră realistă conflictul schematic și stilizat la extrem dintre un automobil condus de un funcționar anonim și un uriaș camion cu remorcă al cărui șofer este invizibil în spatele geamului cabinei sale. Absența focalizării pe un actor, pe un agent uman aflat la cârma camionului amenințător și agresiv (o formă de manifestare a temei automatului, obiect inanimat, dar dotat cu un comportament obsesiv agresiv) permite descrierea intruziunii unei forțe obscure, inumane (subumane) și terifiante în banalitatea vieții cotidiene a unui individ ce poate fi descris ca generic prin pauperitatea trăsăturilor sale (el poate fi simbolic oricine, orice om). Relația dintre cele două individualități sau autovehicole se traduce în angoasa cursei, a fugii și urmăririi dintre predator și victimă pe schema cursei din vise – unde întotdeauna ai sentimentul că nu te poți deplasa și că teama te paralizează. Temerea și groază paralizantă sunt subliniate în film de fobia șerpilor (care va apărea și la Indiana Jones; și ca fobie și ca aluzie intertextuală la *Duelul*). Serpii fiind un semnal al terorii pure, dar și un element de situare a intrigii în cheia lecturii mitice unde șarpele e un simbol thanatic și infernal (subteran) iar camionul are dimensiunile hiperbolice ale Leviathanului (gigantul monstru marin cu formă de șarpe biblic; Moby Dick asociat infernului și "gurii infernului") ori trăsăturile Golemului (entitate antropomorfă creată din materia inertă, inanimată a noroiului sau pământului).

Filmele ulterioare vor accentua fie prezența elementului ostil și enigmatic, fie cursa în sine. De exemplu *Jaws* (*Fălci*) (1974) este o analiză a violenței unui uriaș rechin alb ce atacă dezlănțuit coasta americană, a terorii pe care acesta o provoacă; *Close Encounters of the Third Kind* (*Întâlniri de gradul trei*) (1979) creează suspense-ul contactului cu necunoscutul,

straniul unei civilizații extraterestre care se manifestă ca o gigantică navă spațială iar *E.T.* (1983) relatează cum o ființă extraterestră e abandonată într-o familie americană și are copii drept complicii fugii sale. Aici enigmaticul devine familiar și stârnește compasiune: monstruosul devine o entitate fragilă și umană; devine un copil nevinovat. Mulțimea locuitorilor orașului din film înspăimântată de entitatea estraterestră devine ea însăși monstrul agresiv, Leviathanul. Leviathanul se transformă în dinozauri re-activați pe o insulă-capcană in *Jurassic parc* (*The Lost World: Jurassic Park*, 1997) iar straniul extraterestrial aparent indesctructibil care însă creează pe durata întregului film scene memorabile ale terorii urmăririi oamenilor reapare în *Războiul lumilor* (*War of the Worlds*, 2005). Filmul din urmă este o analiză a proiectării umanului prin teroare în poziția absolută a victimei, a vânatului (tatăl și fiica sa); dar este în același timp o cinematografie a descrierii în detaliu a umanității în și prin criza fricii, a ceea ce definește în mod pozitiv umanitatea. Condiția umană este dramatic potențată spectacular și mai puternic afectiv receptată atunci când spectatorul se identifică mai puternic cu ființa cea mai slabă și mai aproape de compasiunea inocenței, protagonistul copil

Focalizarea pe individul terorizat și pe figura copilului în fața Răului reapare in *Lista lui Schindler* (*Schindler"s List*, 1993) în contextul lagărului de concentrare și al amenințării nazismului militarist inuman. In contextul războiului din Orient în fața agresiunii japoneze copilul reapare in *Imperiul soarelui* (*Empire of the Sun*, 1987). Personajul ingenuu și naiv - reluarea temei literare a lui *Candide* -, dar care reușește prin calitățile sale de simplitate umană (un limbaj universal) să doboare o logică birocratică și o ostilitate obtuză a direcției de emigrație a unui aeroport reapare în *Terminalul* (*The Terminal*, 2004). Ceea ce în primele două filme era victima războiului – copilul – a inumanității unui sistem de ordine, ideologie și putere militar-armată devine aici condiția umanității inclasificabile, libere a emigrantului-călător în fața porților, granițelor artificial construite de o umanitate alienată (este evidentă referința la literatura lui Franz Kafka din *Procesul* și din *Colonia* ori *Castelul*).

Un copil hibrid apare în *A.I.* (*Artificial Intelligence*, 2001) sub forma lui David, robot cu comportament și sentimente umane. Dorința lui de a fi iubit și de a-și iubi mama i se îndeplinește sub clauza efemerității care este atât o metaforă a slabiciunii condiției umane cât și o scopul căutării celui care vrea să iasă din condiția de non-uman. In acest film David reprezintă în sine pe cei doi poli ai confruntării: inumanul monstruos și umanul afectiv.

Schema pe care o descoperim în cinematografia lui Spielberg este cea a conflictului între doi poli: Leviatanul (Golem, Goliat, camion, navă interstelară, civilizația extraterestră, incivilizația militară, administrația birocratică) și umanitatea (David). Leviatanul este descriptibil în termenii non-umanului provocator al terorii și fricii. David este polul compasiunii și identificării afective cu eroul. David are însă două instanțe de concretizare: pe de o parte are o latură infantilă (este copilul) și pe de altă parte are o ipostază combativă a adultului care intra în acțiunea de apărare (este eroul de basm care se luptă cu balaurul). Fiecare film se focalizează sau are ca punct de referință unul din polii confruntării a cărui imagine o detaliază ; fie se focalizează pe descrierea monstrului fie pe cea victimei. In figura dublă a lui David filmul dezvoltă secvențele de afect, reacții și sentimente (și se apleacă mai mult asupra figurii copilului) fie dezvoltă secvențe de acțiune (unde scenele de luptă, confruntare și curse-urmăriri cu suspense captivează audiența). O asemenea figură dublă apare în *Raport special* (*Minority Report*, 2002) unde protagonistul John Anderston (Tom Cruise) se poziționează în postura eroului combatant căruia i se alătură un adjuvant feminin copil, Agatha.

Filmele de urmărire tind, așa cum spuneam spre dinamica pură. Scenele memorabile


13.1 *1941* (1979).


13.2 *1941*.


13.3 *1941*. Frecvent camera lui Spielberg se află în mijlocul spațiului diegetic astfel ca off-cadrul camerei este locul de unde apar suprizele. Aici o bombă care se îndreaptă spre grupul de militari și jurnaliști.


13.4 *1941*. O trimitere la decorul din *Casablanca* (1942).

din aceste filme sunt tocmai acelea de urmărire înțesate cu dese răsturnări de situații și cu insistente așteptări frustrate, piste false, care, prin acumulare, reprezintă o adevărată semnătură Spielberg. De exemplu, eroul din *Indiana Jones sau templul apocalipsului* (*Indiana Jones and the Temple of Doom,* 1984) (Harrison Ford) se găsește față-față la o masă cu o bandă de traficanți de diamante; între ei are loc un târg; răufăcătorii îl amenință cu un cuțit, el scoate pistolul dar cineva îi pune lui pistolul la tâmplă, el dezarmează inamicul și e din nou stăpân pe situație, dar , din nou, pierde, căci află că e otrăvit și antidotul se află în mâinile răufăcătorilor și în tot acest carusel între ei se deplasează de la unul la altul obiectul dorit, diamantul. Este incredibil cât va mai ține suspense-ul acestei scene și totuși el ține într-un ritm infernal. Imaginația regizorului acumulează faptele într-o cascadă dezlănțuită: Los Angeles-ul este atacat de un submarin japonez, un aviator descreierat își lansează avionul într-o cursă nebună prin noapte în căutarea japonezilor, orașul este asaltat de trupele americane care transformă un bal de sâmbătă seara într-o încăierare gigantică, un tanc străbate în goană străzile spărgând tot ce întâlnește în cale, două avioane se urmăresc într-o filmare ce parodiază urmăririle din *Star Wars* o uriașă roată de bâlci se rostogolește de pe un ponton în ocean spre submarinul japonez aflat în poziție de luptă (filmul *1941,* 1984); eroul e urmărit de o sferă uriașă într-un templu din jungla amazonului apoi e urmărit de indigeni, apoi e urmărit pe străzile labirintice din Cairo de agenți secreți naziști, și apoi , simbolic, se înfruntă cu un colos sub aripile unui avion ce descrie o mișcare circulară – cursa înseamnă urmărirea pe un traseu rectiliniu ori, ca și roata de circ, mersul în gol al roții orizontale sau verticale; eroii sunt parașutați în Tibet cu o barcă de salvare și după o încăierare într-un templu aflat într-o grotă, Indiana Jones fuge într-un vagonet minier printr-un tunel subteran urmărit de o avalanșă colosală de apă – cursa se metamorfozează din „roata mare” a circului în montagne-russe. Cursa și lupta (cum apare și în *Salvați soldatul*



13.5 *1941*. Spielberg introduce filmul *Amusement Park Ride* sau, altfel spus, filmul de bâlci unde secvențele sunt o suită de suspense și surprize ori răsturnări de situație.



13.6 *1941*.

Ryan, 1998) permit realizarea unor secvențe de manual pentru contrucția unui spațiu de luptă, a dinamismlui acțiunii de confruntare pur. Totodată sunt de semnalat – așa cum am indicat mai sus - acumulările de decoruri transpuse câteodată dintr-un parc de amuzament (*amusement park movie*).

Vedem astfel că succesul filmelor sale este determinat de alegerea temei cursei și a urmăririi realizată în termenii metaforei circului și în stilul benzilor desenate, cu o recuzită ce sugerează atât exoticul enigmatic Oriental, cât și o latentă dramă simbolică consumată între forțele inocenței și forțele obscure ale inconștientului.

1987 / *Cinema*, august

14

De la imaginea tatălui la clipul video: atitudini față de imaginar

În iarna anului 1987 a avut loc la cinematograful *Studio* a X –a ediție a *Galei de toamnă a filmului studențesc* (Gala) , festival bianual, ce constituie prilejul prezentării filmelor de institut ale actualilor și/sau foștilor studenți I.A.T.C. Pe parcursul celor două zile de concurs (19-20 decembrie) au rulat filme de scurt metraj realizate pe 16-35 mm, alb-negru sau color, clasificate de organizatori în funcție de modul de producere: mijloace tehnice utilizate (decor, lumină, aparatură de studio, actori, tipul de peliculă folosit), statutul (didactic) al autorului (student în anii I-II de studiu sau absolvent ori student la imagine sau regie), tematica abordată (în funcție și de funcționalitatea peliculei: film portret, reportaj, de platou sau de integrare), stilul (dependent de intenția specifică fiecărui tip de discurs filmic). În pofida diversității arborescente a categoriilor enunțate, amalgamate în diverse proporții în fiecare creație, Gala a propus o abordare unitară în virtutea unor criterii sau reacții estetice – propunere marcată instituțional de premiul publicului sau de marele premiu. În consecință, vom încerca să prezentăm reflecțiile suscitate de spectacolul Galei indiferent de diversitatea categoriilor specifice instanței producerii. Astfel, ceea ce poate face criticul, dacă nu adoptă stilul și metoda discursului de întâmpinare și nu încearcă să-și păstreze comentariul în marginea (oficială) a premiilor, este să argumenteze validitatea unor concluzii sintetice; să-și orienteze efortul spre demersul investigației unei forme unitare, caracteristice „textului" Galei situându-se explicit la polul criteriilor receptării în cadrul libertății ei interpretative, speculative.

În primul rând, lectura ansamblului în cheia portretistică a fost (poate) inevitabilă deoarece au predominat filmele de anul doi a căror temă a fost „portretul contemporanului meu". Altfel spus, majoritatea filmelor s-a orientat către elaborarea cinematografică a portretului, materialul filmic fiind structurat de orientarea retorică a descrierii de

personalitate. Însă, păstrând judecata la acest prim nivel de lectură, cel retoric, rămâne de făcut remarca preliminară a prezenței tendinței generale de a eluda inteligibilitatea filmului în planul reușitei realizării unui exercițiu strict literal, de impact persuasiv, a temei. Cineaștii sunt mai interesați de a formula într-o tonalitate lirică, figurat-metaforică, aceste succinte portrete decât de a se exprima într-o manieră clară, explicită. Ei preferă stilul analogiilor vagi sau clișeele lirice vetuste (de un romantism întârziat, epigonic) ce constituie un aparent semn al artisticității, al complexității și originalității viziunii, dar care însă, frecvent, sunt menite să ascundă sub o falsă complexitate figurală o deficiență de concepție sau scenariu. În fond, este mai dificil să te menții în cadrul strict canonic al unei teme decât să „liricizezi" liber în jurul unor cadre atractive din punct de vedere fotografic, dar disproporționate sau nefuncționale în economia întregului. Astfel cineaștii sunt încurajați încă de la primele lor încercări să fie mai întâi „artiști", adică sunt instruiți să învețe să utilizeze semnalele care-i indică spectatorului că are în față o creație artistică, ei preferând mai curând să abordeze gramatica discursului artistic, deviant prin excelență, decât să se conformeze regulilor sincretice ale discursului bine închegat retoric; prin nivel de inteligibilitate retorică înțelegând planul înțelegerii imediate în care informația adusă de text este necesară subiectului.

Astfel, un film ca *Visul* (1986, scenariul, regia și imaginea : Sorin Botoșeneanu), supus unui imediat test retoric, eșuează. Filmul se dorește a fi un portret al lui Brâncuși sau, mai vag spus, o odă închinată artistului (în speță, Brâncuși) în care accesul la creația sculptorului este îngreunată de insistența metaforei: filmul adoptă procedeul montajului alternat care sugerează analogia dintre un fir de apă care devine râu, fluviu ca apoi să se verse în mare și evoluția (biologică și creativă) a artistului. Dar nivelul prim de lectură cere ca spectatorul să recunoască creația lui Brâncuși, cere ca asupra creației sale să se proiecteze o lumină nouă, ca opera să fie „reinterpretată" de viziunea filmului, ca analogiile metaforice să producă un sens nou ; a pune doar chipul lui Brâncuși și o mică sculptură este, cel puțin, un suport informațional insuficient. Astfel tinerii cineaști sunt mai întâi tentați să poarte semnele artistului decât cele ale artizanului; ei învață mai întâi devianța discursului artistic și mai apoi norma ; ei preferă greșeala creativă rigorii descrierii de personalitate. De aceea frecvent este mai preferabilă alegerea portretului individului „anonim" care, neștiut fiind de nimeni, poate fi creat după plac, el fiind format sub cauțiunea alibi-ului peliculei, unde suportul informațional al spectatorului, instanța de verificare este chiar filmul însuși. Este o metodă mai facilă în comparație cu portretul unei personalități cunoscute unde spectatorul are posibilitatea de a compara viziunea filmului cu imaginea anterior formată de o cultură scrisă sau imagistică.

Vorbind despre tratarea globală a filmelor incluse în <u>Gală</u> este de precizat că această abordare depinde, pe de o parte, atât de strategia filmelor (portretul) cât și, pe de altă parte, de investigația interpretativă a criticului; conform principiului că, în limbaj sau în expresivitatea artistică „mesajul vine de la celălalt sub o formă inversată" în care „emițătorul primește de la receptor propriul mesaj sub o formă inversată". Astfel, pentru a putea acoperi diversitatea manifestărilor sub o formă unitară, am urmărit prezența *imaginii tatălui*. Termenul este un construct critic ce urmează să dea seama de prezența imaginării unui eu ideal în fiecare variantă de manifestare a portretului, adică de acea latură exemplară existentă în portretul concret, particular, în fapt, generalizarea sa vituală. Filmele <u>Galei</u> actualizează problematica relației tată-fiu - raportul între instanța ideală asociată frecvent tematicii imaginarului și artefactului artistic -și cea reală, actuală; relația dintre modelul exemplar și instanța sa prezentă. O asemenea grilă de interpretare nu este normativă, ea nu prevede valoarea discursului care o actualizează, ci indică prezența unui invariant tematic:

imaginea tatălui (modelul ideal, exponent al Legii, manifestare a unei instanțe de tipul supra-eu) este de înțeles în accepția sa de schemă ideal-simbolică ce permite actualizarea unei varietăți de manifestări metaforice (de substitute imagistică), ce descriu sub diferite aspecte un conflict abstract în care esențială este relația de filiație. Reușita actualizărilor concrete depinde, natural, de reușita retorică. Imaginea tatălui este, prin urmare, o imagine substitut a unui principiu ideal față de care se raportează subiectul - reprezentat fie ca personaj fie ca instanță auctorială. Beneficiul schemei este multiplu : pe de o parte, ea permite situarea fiecărui „text" filmic în limitele unui criteriu de analiză constant, comun, și, pe de altă parte, desemnând un raport general, permite descrierea modului particular de manifestare, adică stilul și centrifugalitatea originalității „textului". Imaginea tatălui este, în consecință, ca invariant tematic, o normă comună de raportare și de evaluare a devianței originalității și, ca metaforă critică, o regulă ce stabilește granițele teritoriului de joc.

Să vedem câteva din filmele Galei din perspectiva acestei scheme. Identificarea schemei simbolice este facilitată de o serie de mărci stilistice care servesc ca semnale ale prezenței sale; ea este îndeosebi mediată de o imagine secundă, o imagine „citat" care-i conferă o distanțare în imaginar prin opoziție cu universul reprezentării, universul diegetic. Imaginea tatălui este figurată prin intermediul imaginii „citat" aparținând fie unui alt tip de reprezentare imagistică: afișul (*Visul*), artefactul sculptural (*Visul)*, fotografia (*Week-end*), secvența de documentar (*Încercați să înțelegeți*), imaginea televizată sau proba de film (*Memoria desprinderii*), fie aparținând imaginarului unui personaj (*Iubirile unor blonde*, *La bunici*). O seria de filme par o explicită ilustrare a schemei: *Încercați să înțelegeți* (scenariul și regia: Paul Cozighian, imaginea: Robert Arachelian), un film în care fiul este covârșit de impresionanta prezență parentală. Un film ce reprezintă portretul dirijorului aflat în fața confruntării cu muzica.

Prin punerea în montaj alternat a imaginilor protagonistului cu secvențe documentare ce insistă pe expresia de concentrare a unor celebrități ca I.Perlea și S.Celibidache, eroul este pus în filiație cu modelul ideal al dirijorului. Dar din păcate, eroul este reprezentat în schematica postură a *singurătății artistului* (arhiutilizat în limbajul figurat al filmelor I.A.T.C.). Protagonistul e așezat pe un scaun într-o încăpere goală, grav, concentrat și tăcut. P protagonistul e urmărit din spate de camera de filmat pe culoarele pustii ale filarmonicii și, tot el, în final, metonimic (oricând figura de stil e un salvator ghid al spectatorului) e "dizolvat" în singurătatea sugerată de prezența unei baghete abandonate pe pupitrul din fața scaunelor de orchestră goale. Fotogenia eroului este lacunară iar fețele dirijorilor utilizate drept comparație ori paradigmă filmați (pe viu) sunt cu mult mai expresive, mai sugestive în mimică. In fond efortul filmului este de a susține un discurs abstract-simbolic menit să proiecteze imaginea tatălui în paradigma modelelor culturale. *Încercați să înțelegeți* rămâne varianta în care imaginea-documentar este mai impresionantă decât corelatul său „amenajat" artistic, transfigurat regizoral.

În *Week-end* (1987) (scenariul, regia și imaginea: Ionuț Teianu) regizorul pune în contrast imaginea copilului care se joacă, singur (adus de un cuplu caricatural dezabuzat la sfârșit de săptămână într-o poiană) și imaginea tombală a eroului anonim căzut la datorie în acel loc. Ideea asocierii contrastive dintre tatăl real (care ascultă neatent buletinul meteo) și tatăl ideal, model de virtute eroică (pe alternanța comic grav) este însă sărăcită de schematica reprezentare emfatică a inocenței copilului : copilul care se joacă alergând mecanic, tăcut, spectral chiar, și care privește piatra tombală cu expresie incertă. O altă variantă a imaginii paterne concepută ca model eroic apare în *Podul* (1987) (scenariul și regia: Octavian Brînzei, imaginea: Daniel Anton) unde nu se mai realizează identificarea prin sugestia vag metaforică

a întâlnirii, ci prin formula acțiunii. Aici fiul se identifică cu modelul eroic – vocea masculină care reprezintă un ghid al comportamentului protagonistului – în acțiune și prin sacrificiul iubirii. În fond, *Podul* refuză varianta paseistă din *Week-end* în favoarea identificării active cu modelul ideal masculin, asumarea luptei și a sacrificiului iubirii. Intenția este vizibilă, mai ales dacă punem în paralel această peliculă cu filmul - realizat pe același scenariu „*Mări sub pustiuri*" de D.R.Popescu - lui Constantin Vaeni – *Sahara într-o după amiază* – unde accentul asupra eroului ca victimă, deci asupra războiului ca oroare, și unde iubirea era resimțită ca o pierdere nostalgică și nu ca o probă a eroului. Un film ca *Memoria Desprinderii* (scenariul și regia Marius Dumitru Sopterean, imaginea Alexandru Spătaru, Dan Alexandru) activează o polarizare opusă a schemei : așa cum și titlul indică, filmul se situează în varianta refuzului filial a imaginii negative a tatălui (și asumarea, prin imaginarea simbolică a variantei pozitiv morale). Filmul ilustrează critic refuzul imaginii etic degradate, realizată în cheie burlescă – fiul face un film cu același subiect și „probează" diferiții actori ce interpretează succesiv rolul tatălui în care fiecare „interpretează" aria unei virilități trivial-abjecte – și încercarea fiului de a constitui refuzul ca discurs pozitiv, ca act de eliberare creativă. Confruntarea cu imaginea tatălui demultipicată devine însăși substanța filmului realizat. Situarea refuzului, a confruntării, în plan imaginar e subliniată prin simbolica filmului (cercul de lumină al lămpii care oscilează), prin sublinierea paralelismului dintre planul real și replica „pe scenă" a intrigii cât și prin dedublarea instanței discursive realizată ca situare a căsătoriei „ideale" din final (personajul filmului își imaginează sau avem în față scena din filmul în film).Tot o proiecție simbolică a schemei apare realizată în *Vânând* (1987) (scenariul și regia: Radu Nicoară, imagine: Eugen Ciocan), unde imaginea paternă ia forme cinegetice – stampe de epocă reprezentând scene de vânătoare, iar imaginea filială este subliniată atât prin dedublarea eroului, integrarea unui dialog între ochiul subiectiv al camerei de filmat (care devine personaj) și personajul reprezentat cât și prin stranietatea gestului final – absența vânatului, împușcătura în gol – ca metaforă a dramei psihice a individului.

O altă variantă de realizare a schemei apare în *Schiță de portret* (1985) (scenariul și regia: Neculai Ciotloș, imaginea: Sorin Botoșeneanu) unde polul patern este realizat ca inaccesibil: eroul se urcă într-un tren care nu se oprește la destinație, adică în stația din satul unde se află bunicii, imagine a regretului unui univers ideal, pastoral.

La Bunici (1987) (scenariul, regia și imaginea: Sorin Drăgoi), filmul premiat la această ediție, descrie cu o exemplară conciziune întoarcerea tânărului la bunici, la țară, unde se va afla confruntat cu ipostaza (sa) paternă și cu aceea, a nostalgiei amintirii, a fiului. Filmul face apel la situația mitică a (re)întoarcerii într-un spațiu sacru; îndatorat unei viziuni tarkovskiene, filmul reușește să evoce prezența spiritualității prin masiva intruziune în imagine a obiectelor (simbolice): apa în care se scaldă băiatul, apa fântânii sau apa turnată în oală ori cea cu care se spală pe maîni copilul, samovarul, peștii, lanul de grâu. Format pe un model liric, filmul nu reia locuri comune („posturi poetice", adică toposurile unui poetic arhicunoscut) ci doar procedeul ambiguizării. Identitatea spațiului (transfigurat simbolic) în care evoluează protagoniștii, permite ca trecerea imaginii de la un personaj la altul (mediată cu abilitate de prezența feminină) – întotdeauna în cadru fiind prezent (omagiu tarkovskian) un grup ternar – bătrînul – băiatul – adult – copilul să se facă în același plan, de unde și echivocul situării scenei în planul real ori imaginar. În fond, filmul reușește, înțelegând spiritul, nu litera, creației cineastului sovietic, să opereze metamorfoza realului în irealitate, să sugereze stranietatea și proiecția simbolică a obiectului natural fără artificiile afișate ale montajului sau recuzitei artificiale. El prezintă un excelent exemplu pentru modalitatea cinematografică de a transfera obiectele motivate ca necesare reprezentării realului,

mimesis-ului imaginii în artefactele, elementele de sens, ale unei structuri semnificative, figurate; de a trangresa mimesis-ul imaginii într-o structură semnificativă. Astfel, imaginea paternă, mediată de prezența feminină, de gestul simbolic sau de referința la situația mitică (re-întoarcerea sau „coborârea la origini") cât și procedeul ambiguizării planului de situare (real-imaginar) – eroul se privește în oglindă, dimineața, după ce s-a bărbierit, așa cum bătrânul se privește, în același loc, în oglindă, amândoi fiind în fața copilului și, în finalul secvenței, tânărul se privește din nou, dar, de astă dată, obrazul său e acoperit de barbă – ce, coroborate, permit perceperea prin retroacțiune a obiectelor ca simbolice, devine metafora ordonatoare, cadrul unui un discurs filmic despre evoluția eu-lui într-o viziune mitic-ciclică asupra temporalității.

Iubirile unor blonde (1987) (scenariul și regia : Radu Nicoară, imaginea: Eugen Ciocan), un remake după filmul lui Milos Forman *Iubirile unei blonde*, se situează în contextul tematic propus ca o istorie de dragoste al cărei deznodământ traduce (simbolic) refuzul imaginarului patern. Eroina, o tânără muncitoare textilistă care trăiește scindată între ambianța cotidianului fabricii, a dormitorului cămin, al sălii de ședințe, al sălii mașinilor de cusut și a balului de sâmbătă seara de la căminul cultural – spațiu diurn în care tânărul îi oferă propunerea unei iubiri – și visul recurent în care un tânăr iluzionist face pase cu cărțile de joc - spațiu al imaginarului nocturn ce refuză cotidianul realității și al iubirii. În noaptea din seara balului fata fuge părăsind atât seducția realității (iubitul din atelier) cât și cea a imaginarului nocturn (iluzionistul căruia îi „denunță" trucul, rupându-i cărțile de joc). In final, dimineața pe șosea, o vedem pe bicicletă îndepărtându-se de oraș. Fata se oprește după care face cale întoarsă iar camera de filmat își continuă drumul, de astă dată în direcție opusă.

Secvența finală transcrie, astfel, drama divorțului dintre spațiul imaginarului (ce asociază visul și camera de filmat, adică ochiul care percepe, la rândul său disociat, atât obiectiv cât și subiectiv, lumea reprezentată) și spațiul realității, în care întoarcerea în real echivalează cu pierderea imaginarului (denunțul iluzionistului sau direcția opusă celei a camerei de filmat). *Iubirile unei blonde* este, în cele din urmă, filmul tensiunii dintre viziunea realului și viziunea subiectivității, între impactul realității și iluzia deformată a imaginarului – de exemplu, secvența întâlnirii celor doi eroi la capătul unui culoar este filmată o dată în perspectivă normală „obiectivă" și o dată în perspectivă deformată, alungită; în proiecția realului și în proiecția subiectivă a irealității. Această construcție antrenează în descrierea inițială alternanța alb-negru a filmului (rochia eroinei, obscuritatea nopții sau fundalul oniric pe care evoluează iluzionistul) pentru a traduce metafora dramei eroinei ce oscilează între cele două planuri: real – imaginar.

Tot din perspectivă feminină este realizat filmul *Vară cu Ana* (1987) (scenariul și regia: Dumitru Lazăr, imaginea : Adrian Bota, Șerban Slave) unde se ecranizează încercarea eroinei de a recupera tatăl absent. Filmul dramatizează istoria femeii care, singură cu un copil bolnav, își aduce bărbatul înapoi. Pelicula pune accentul pe întâlnirea eroinei cu soțul, meteorolog aflat într-o stație montană, scenă ce face referire la o altă situație critică: cea a tatălui izolat într-un peisaj montan și drumul mamei-soție care face o „ascensiune" infernală pentru a-și salva astfel fiul aflat în pragul morții; în fond, un drum destinat să inițieze o (re)naștere realizată prin recuperarea imaginii ideale a paternității. E interesant de notat cum filmul, pentru a întări construcția planului simbolic thanatic, asociază figura eroinei cu imaginea câinelui psihopomp necesară aici unei taumatugice clipe de fericire dăruită fiului care-și pierde mama, dar câștigă prezența tatălui. Astfel, secvența finală cuprinde imaginea unui bătrân dincolo de o fereastră și, într-o grădină (edenică), tatăl cu fiul alături de care stă

culcat câinele (mama fiind absentă din scena finală).

În al doilea rând Gala a suscitat o reflecție axată pe problematica modernității filmului tinerei generații, ne-am pus, în aceste condiții, întrebarea asupra existenței unei atitudini sau spiritualității moderne, conform unui truism ce asociază tinerii cineaști cu „noutatea". Cum fiecare film elaborează sau se susține pe o competență (un sistem de reguli de lectură), o cultură necesară perceptibilității relațiilor sale de sens, și cum originalitatea se măsoară în virtutea gradului de dificultate și coerență a competenței necesare, am încercat să descoperim prezența „semnelor" unei competențe specifice modernității. Altfel spus, am urmărit raportul dintre o „cultură" a locurilor comune (tradiționale) și cea a „semnelor" modernității, inerente dificultății de percepție a originalității.

Cum am remarcat deja sunt observabile câteva locuri comune sau procedee clișeu ce țin de un lexic constant, înțeles ca reprezentativ pentru mentalitatea sau exprimarea artistică caracteristică primelor experiențe cinematografice. Prin repetiție și abundență ele au, însă, un aer vetust, discreditat de o prea mare uzură și, fiind deseori o soluție creativă comodă, sunt receptate ca figuri uzate. De exemplu, ***flash-back**-ul* conector frecvent al unor informații anterioare, la memoria unui personaj, devine unica figură ce epuizează structura unor filme. Filme ca: *Un zâmbet de copil* (flash-back al tinerei care își amintește clipa părăsirii „Leagănului de copii"), *Podul* (amintirea întâlnirii fericite cu iubita), *Portretul oval* (un tablou-portret feminin evocă momentele fericite ale întâlnirii dintre artist și model), *Încercați să înțelegeți* (un acum al personajului e pus în paralel cu un înainte al modelului ideal), *Într-o fereastră* (în care legătura eroilor de acum depinde de frecvente incursiuni într-un înainte resimțit ca nefast), *Există fericire* (unde comportamentul actual al eroului depinde anterioara întâlnire cu un reporter), *Dacă dragoste nu e....* (unde filmul este o întreagă amintire a unei aventuri antecedente) cauzată de lectura unei scrisori) se consumă într-o bi-secvențialitate ce opune un acum unui atunci explicativ. Contra exemplele Galei au fost date fie de folosirea unui flash-back ambiguizat (nemediat echivoc ca amintire) din *Memoria desprinderii*, fie de absența procedeului cum ar fi în filmul (reluat în selecția filmelor premiate în edițiile anterioare) lui Dan Pița, *Viața în roz*, film exemplar prin capacitatea de a elabora un epic obiectiv, o narațiune susținută de un suspense continuu dezlegată de o poantă anecdotică finală.

Un alt clișeu frecvent, este cel al **singurătății meditative** (*Potretul oval*, *Încercați să înțelegeți*, *De două ori singur*) unde „artistul" așteaptă fie un telefon care nu mai vine, fie clipa creației - un clișeu romantic și sentimental ce întreține credința comună asupra „geniului" inspirat care produce punctual opere în urma unei lungi și pasive leneviri – prilej pentru enumerarea metonimică a „atmosferei" în care e cufundat eroul însingurării: pachetul de țigări, scrumiera plină, telefonul, portretul din perete, mileul de pe masă, fotoliul, fereastra, etc. Un contra-exemplu e dat de filmul lui Radu Nicoară, *Solo pentru sax*, unde izolarea artistului e activată de contextul și dialogul muzical.

„Semnele" modernității și-au făcut apariția la Gală, prin filmul lui Dumitru Maris Sopterean, *Autoportretul* (1986), film în care protagonistul propune, ironic, un umoristic autoportret. Eroul aflat în fața unei lipse de inspirație, - în fond, în intenția filmului, expresia refuzului ilustrației imediate -, își imaginează situația cinematografică ideală: decernarea premiului Oscar propriei persoane. Filmul se înscrie în curentul spiritual al modernității, pe de o parte, prin integrarea propriei ezitări – eroul nu știe ce subiect va face – în materia filmului (în fond, pe modelul romanului modern unde ezitarea viitorului romancier este însăși subiectul romanului actual pe mult discutatul exemplu proustian) și, pe de altă parte, prin ironica amalgare a stilurilor cinematografice într-o operă ce se amuză să amestece

genurile și tipologiile. Filmul confundă planurile de referință (real-imaginar proiectat) transformând ceremonialul (serios) non-ficțional de decernare a premiului Oscar într-o situație convențională, neserioasă și ficțională ce reprezintă emblematic cinematograful, filmicitatea prin excelență. Cum poți face ca un film să fie recunoscut ca film altfel decât atunci când citezi semnul de toți cunoscut al filmicității? A folosi convenția filmului mut, formulă „sacră" a filmului în genere și a utiliza un abil montaj ce transformă documentarul în ficțiune înseamnă a relua genul programatic al colajelor suprarealiste sau intenția filmului modern care refuză convenția naiv-mimetică pentru a o înlocui cu o utilizare conștient ironică a convenției filmice – ceea ce face Woody Allen în *Zelig* unde amestecă intenționat documentarul cu ficțiunea, realitatea cu imaginarul, sau, la alte proporții, Laurențiu Damian într-un alt film prezentat la Gală, *Ciné-verité* în care realitatea este la fel de ficțională și atunci când e filmată realist-obiectiv și atunci când e prezentată prin filtrul reportajului, o ironie ce discreditează capacitatea limbajului filmic de a surprinde realitatea „în sine". Filmul lui Laurențiu Damina este un film care se ”face" autoreferențial înglobându-și în mesaj propria situație de enunțare. Este ceea ce fac filmele lui F.Fellini sau, din nou la alte proporții, filmul lui O.B.Paștina în *Atelier cu călăuză* unde devine o reflectare ironică a propriei sale condiții, adică se face „autoportret" . Aceeași tehnică a transpunerii realității în convenția filmului (filmul facerii unui film) cât și amestecul de genuri apare cu evidență în *Memoria desprinderii* unde subiectul este reușita eroului de a-și transpune propria dramă în film, unde imdividul se eliberează de propria experiență proiectând-o în distanțarea artefactului filmic.

Un alt „semn" al modernității a fost prezența **clipului** a cărui intrare în scenă a fost realizată prin filmul *Scurtă întâlnire* (1986) (scenariul, regia și imaginea : Lapteș) și, mai puțin decisele, *Unul dintre noi* (1987) (scenariul și regia: George Ciubotaru, imaginea : Ionuț Teianu) alături de *Plimbare de duminică* (1986) (scenariul, regia și imaginea: Francisc Mraz).

Strict marcat de regula de gen clipul presupune, pe baza unui principiu de racord de tip operă, stabilirea atât a unui raport de similitudine formală între ritmul, tempo-ul și montajul rapid, sincopat al cadrelor cât și căutarea unui șoc imagistic, o imagine frapantă, o poantă cinematografică ce ține de gratuitatea și artificialul barochism imagistic – procedee necesare funcției publicitare a clipului. *Scurtă întâlnire*, ilustrarea muzicii lui A. Andrieș, montează cu profesionalism istoria unei întâlniri de dragoste accentuând latura analogiilor coloristice ale imaginii, dinamismul și fluența mișcării (a personajelor sau aparatului de filmat), poanta umoristică (acțiunile eroului își găsesc corespondentul explicativ în semnele de circulație) și racordurile brușe ce punctează frazele muzicale; asocierea clipului cu discursul publicitar e sugerată prin recurența unui pachet de ciocolată roșu și a culorii sale în recuzita diegetică sau prezența (simbolică) a unui televizor în cadru – clipul finnd prin excelență o creație a imaginii video.

În concluzie, Gala manifestând schema simbolică a *imaginii tatălui* a propus o susținută reflecție asupra imaginarului, asupra raportului dintre eul subiectiv (realizat ca personaj sau ca autor) și instanța imaginarului înțeleasă ca activitate simbolică reprezentațională – în fond, variante ale constituirii subiectului prin raportarea sa față de ordinea activității simbolice pornind de la situarea față de un model ideal reprezentat sub aspect artistic, eroic, etic, erotic sau psihic până la refuzul ori distanțarea ironiei moderne față de activitatea simbolică.

1988 / *Studii si Cercetari de Istoria Artei*, **1**:57-62

15

CINEMA BRITANIC

Lindsay Anderson, într-un articol din 1983, constata criza pe care o suferă cinematografia britanică. El susținea că este vorba despre un handicap datorat, în mare parte, de concurența monopolului american, financiar, adică al investițiilor și al audienței, cât și lingvistic în măsura în care cinematograful britanic este un dialect, un teritoriu marginal, al limbii engleze Hollywood. De aceea filmul britanic nu-și poate permite o „piață" de desfacere proprie. Pentru regizorul britanic inamicul este însă reprezentat de purtătorii de opinie, „criticii", intelectualii și o întreagă armată de licențiați instituționalizați care nu au curajul de a susține producțiile locale lipsiți fiind de „dorința și vitalitatea de a încuraja talentele autohtone". În acest context, chiar și mișcarea *free cinema* a fost un eșec, nu în sensul unei lipse a originalității creative, ci în absența încurajării și acceptării. Categoric și pe un ton pesimist el încheie spunând: „cinematograful american, așa cum îl știm, a dominat întotdeauna ; dar niciodată în formula categorică de astăzi".

În pofida exclamațiilor exclusive ale regizorului se poate remarca cum, din chiar această criză, cinematograful insular a descoperit formula unui curent de film original care are ca subiect mentalitatea insulară excentrică sau conservatorare engleză și propria stare de criză. Creațiile valoroase engleze rămân, în perioada recentă, tocmai acele filme care, susțin direcția filmelor lui Lindsay Anderson: *O Lucky Man* (1973) sau *Britannia Hospital* (1982) și se orientează spre satiră, spre o atitudine critică instituțiile și mentalitatea civilizației engleze, contra trăsăturilor considerate convențional și comod ca pertinente ale „spiritului englez". Un film care urmează îndeaproape stilul satirei grotești a lui Anderson este *Monty Python: The Meaning of Life*, film decernat cu premiul special al juriului de la Cannes în 1983, în regia lui Terry Jones. Filmul e organizat într-o suită secvențială fiecare marcând în mod ironic câte un capitol din viața individului de la naștere până la moarte. Agresiunea ironică


15.1 *The Meaning of Life* (1983).


15.2 *The Meaning of Life*.


15.3 *The Meaning of Life*.


15.4 *The Meaning of Life*.

a modului de viață burghez se face sistematic, pe capitole: nașterea, copilăria, educația, viața matură a adultului, viața casnică, divertismentul și moartea. Nașterea înseamnă contactul cu lumea medicilor interesați în mult mai mare măsură de ultima achiziție tehnică decât de pacientul întins pe masa de operație, educația înseamnă lupta cu un sistem educațional rigid care transformă plăcerea într-o plicticoasă perorație iar divertismentul e văzut fie ca o masă acaparată de o conversație absurdă ori ca „alienare" datorată artei publicitare.

Caricatura atinge aici proporțiile grotescului și limitele umorului negru. Astfel, pentru a lua în derâdere stereotipul calmului englez, realizatorii imaginează reacția ușor surprinsă în fața unui picior de ofițer sfârtecat și indiferența lor la măcelul care se petrece dincolo de cortul ofițerilor. Umorul absurd servește aici la caricatura unei societăți în care individul se găsește pierdut fără reper, într-o lume fără sens: în bucătărie casnica flitrează ipocrit cu un funcționar al unei companii ai cărei angajați îi scot ficatul bărbatului ei, pe viu, în camera alăturată pentru o bancă de organe dar, din frigider, se ivește un șansonetist care, cântând un absurd șlagăr despre dimensiunile Căii Lactee, o conduce printre stele. Media și corolarele sale: ziaristul, interviul, reportajul sunt genuri care configurează experiența cotidiană care nu nu mai că e citită prin această prismă ci se contopește până la indistincție cu ea.

Monty Python e un florilegiu al scenelor de umor "britanic". Seventele dezvoltă scurtele narațiuni care exploatează un gen – un cadru stilistic binecunoscut – pentru a face referință de fapt la un altul. Trecerea și surpriza de la unul la altul formează nota comică,



15.5 *The Meaning of Life*.



15.6 *The Meaning of Life*.

poanta. Una din secvențe ne prezintă un barbat care ne invită să-l urmă pentru a ne dezvălui care este, după el înțelesul vieții. Camera – în modalitatea unui interviu luat pe viu, în stradă – îl urmărește pe mai multe străzi până într-un parc. El vorbește în tot acest timp de menirea sa mesianică, de iubirea aproapelui și de faptul că se dedică umanității cu o iubire și o compasiune de neegalat. Discursul este ”înalt” valoric creştin și trimite la un adevărat apostolat. Si toatea acestea le face într-un cadrul de viață care-i permite contactul cu oamenii în permanență. O întrebare vine din partea reporterului ascuns în spatele camerei de filmat: ce meserie are în viață. Răspunsul vine brusc: ospătar. Individul realizează că ceva nu e în regulă și se enervează pe cameraman și pe echipă ca și cum ceilalți – ascunși după cameră – răd cu lacrimi. Dialogul și interviul sunt relevante pentru construcția umorului bazat pe saltul de la o paradigmă la o alta. Cea de a doua fiind considerată prin răs cu o anume distanțare ca fiind neserioasă, de neluat în seamă sau inocentă ori neprimejdioasă. Altfel spus prin răs ceea ce este înalt, serios și metafizic este în mod real un fapt comun, neserios și doar un tip de discurs, o expresie dată.

Brazil (1985) realizat de Terry Gilliam, co-scenarist, interpret și director al animației în *The Meaning of Life*, continuă și rafinează direcția satirei bazate pe umorul absurd construind o contra-utopie. Într-o lume dominată de birocrația unui minister și de conformismul saturat de plăcerile culinare, cosmetice ale party-urilor și cadourilor, în fond o expresie a alienării prin miturile publicității : tinerețea veşnică sau perfecțiunea sigură și perpetuă a tehnicii, Sam Lowry (Jonathan Pryce), încearcă să regăsească femeia pe care o iubește, al cărei chip îl recunoaște după iubita pe care o căuta în visele sale, Jill Layton (Kim Greist). Căutării sale i se opun obstacolele birocratice concepute de aparatul administrativ, în planul vieții cotidiene, sau un demon de basm, în planul viselor sale. Tot ca în basme, în conflictul său cu birocrația orașului, eroul își găsește un aliat în persoana unui erou răzbunător, un instalator solitar ce lucrează „independent" în afara corporației controlate de minister, Harry Tuttle (Robert de Niro). În final cele două planuri – oniric și cotidian- se întrepătrund : eroul se întâlnește definitiv cu iubita sa, dar nu mai știm dacă imaginea ilustrează dorința eroului sau faptul real. Filmul, amestec de decoruri, recuzită și costume din epoci diferite : anii treizeci, anii cincizeci, sau costume și instalații de anticipație; amestec de moduri: comic, absurd sau tragic; amestec de clișee și locuri comune ale altor filme, ale filmelor de animație, ale filmelor publicitare sau clipurilor muzicale. Ceea ce este important pentru acest film nu este doar abila mascare a tonului sarcastic, a satirei acide față de o societate burgheză militarizată, opresivă, sub forma jocului liber cu imaginile. Imagini ce trec deseori de la forma lor umoristică, amuzantă, la intensitatea coşmarului așa cum este tema


15.7 *Brazil* (1985).


15.8 *Brazil*.


15.9 *Brazil*.


15.10 *Brazil*.

centrală a filmului care ne-o înfățișează pe mama protagonistului, o bătrânică aristocrată respectabilă, suferind procesul unui lifting repetat pentru ca, în final, să pară sau să fie mult mai tânără decât propriul fiu : funeraliile ei fiind totodată voiajul ei de nuntă. Acest joc de imagini și perspective reușește să facă dintr-o masă impresionantă de clișee și situații sau imagini Kitsch un întreg ce transmite un mesaj grav, o contra-utopie ce se referă la planul existenței contemporane.

Față de Anderson pentru care satira lua aspectul unui grotesc ce miza pe valorile afective ale respingătorului în intenția de a desemna o mentalitate burgheză resimțită ca repulsivă Gilliam elimină grotescul din cadrul unei ficțiuni ce favorizează virtuțiile imaginarului, un imaginar detașat sau eliberat de iluzia moralei explicite.

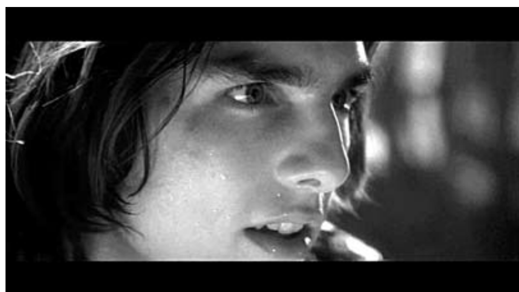
1987 / *Cinema*

16

RIDLEY SCOTT - Istoria şi artificiul

Ridley Scott reprezintă în peisajul cinematografului britanic contemporan o prezență care și-a cucerit o individualitate proprie prin intermediul unei creații originale ce numără filmele: *Duelistii* (1977), *Alien* (1979), *Bladerunner* (1982) și *Legend* (1985). Creația sa este rezultatul unei duble alegeri: pe de o parte, regizorul preferă subiectele convenționale ce aparțin unor arii tematice accesibile publicului de genul filmului de aventuri, de anticipație sau feeria cinematografică, și, pe de altă parte, sub imboldul conștiinței artistice ce vrea să spună mai mult decât ceea ce pare a spune la un prim contact, tratează filmic acțiunea în formula artificialului imaginii. Dacă subiectul ales susține un „suspense" și menține interesul „aventurii", artificiul se conturează ca exploatare a disponibilităţiilor plastice ale imaginii și se transmite ca sensibilitate acută a compoziției cadrelor. Astfel, istoria relatată se dizolvă, fie în cadre de interior ce trimit la pictura olandeză ori la interioarele lui Vermeer, fie la interioare cu design contemporan, ori costume ce ilustrează modele din revista de modă „Vogue", fie în imaginile unei entități inumane, hibrid plastic ce preia forme suprarealiste „a la Dali", sau ăn imagini contrastante de alb și negru ce sunt „calchiate" după maniera filmelor expresionismului german. Ridley Scott reușește în această manieră să împace cerințele filmului comercial cu tentațiile unui artist plastic.

Primul film al regizorului, *Duelistii*, film ce a rulat și pe ecranele noastre, istorisește ascensiunea conflictului dintre doi ofițeri care, înrolați în armata napoleoniană, se urmăresc purtați de campaniile împăratului pentru a termina un duel mereu întrerupt, mereu amânat, mereu indecis. Duelul este urmarea unei insignifiante replici și devine absurd și obsesiv odată cu obstinația „ofensatului" de al concluziona prin moartea unuia dintre combatanți. Indiferent la scurgerea timpului, la schimbările de mentalitate, la căderea lui Napoleon, fără



16.1 *Legend* (1985).



16.2 *Legend*.



16.3 *Legend*.

să țină seama de faptul că oponentul său este un altul decât cel care-l ofensase în tinerețe, ofensatul, cramponat obsesiv asupra unei clipe a existenței sale, își justifică destinul prin rezolvarea unui unic moment printr-o perimată înfruntare. Treptat, realizăm că înfruntarea protagoniștilor înscrie o formă simbolică de reprezentare a conflictului dintre un sistem de valori bazat pe codul „onoarei", formula eroică a justiției bravurii, și mentalitatea modernă a raționalității, în care valoarea umană se dobândește treptat prin medierea faptelor. Într-un plan mai profund conflictul materializează opoziția dintre un principiu malefic, irațional în persistența urii, și unul rațional concesiv. Imaginea alternează între secvențele violente, brutale ale duelului și cadrele de peisaj flamand sau de pictură aulic-pompoasă a lui David. Impresionantă este imaginea de final în care se configurează silueta ofițerului învins: imaginea lui Napoleon într-un peisaj crepuscular.

Următorul film, *Alien* pune în joc o istorie de anticipație : o navă cosmică comercială recepționează un semnal provenind de pe o navă necunoscută. Pe nava terestră pătrunde, în urma întâlnirii cu nava extraterestră, o formă de viață ostilă, o entitate dotată cu inteligență care se metamorfozează pe timp ce „înghite" succesiv membrii echipajului. Rezumat, filmul pare un banal film de „horror –S.F." ce stăpânește admirabil tehnica tensiunii amânate a apariției necunoscutului, a entității monstruoase, dar autorul creează imagini de puternică sugestie fiind mai interesat de crearea unui spațiu viu, mobil în labirintul navei.

Dealtfel, filmul se susține prin atmosfera interiorului în continuă transformare,

prin spectacolul formal al luminilor și culorilor din spațiul tehnicii. *Bladerunner* continuă interesul autorului pentru filmul S.F. și relatează aventura unui detectiv aflat într-o lume a viitorului inundată de reclame și populată de o umanitate pestriță care este amenițată de intruziunea unor roboți. Androizii, damnați către proiectantul uman la o viață limitată la patru ani, caută să obțină din fabrica de origine soluția tehnică a unei vieți veșnice. Ridley Scott are aici libertatea imaginării unui decor urban înecat în contrastele dintre o permanentă ploaie și foc ori a elaborării interioarelor scăldate în lumini de feerie sau brăzdate de abrupte și tensionate contraste de lumină și întuneric. Fiind vorba despre istoria unor roboți cu formă umană regizorul folosește prilejul pentru a dezvolta virtualitățile metaforice ale copiei artificiale prin imaginile manechinului, ale statuii vii sau ale jucăriei care-și cere drepturile umane. Artificialul își deschide aici un evantai de manifestări: detectivul își realizează investigația prin explorarea în trei dimensiuni a unui clișeu bi-dimensional, roboți asasini își atacă victima dansând, un tânăr cu aspect de bătrân are pasiunea de a-și umple casa cu zeci de jucării mecanice, iar eroul se îndrăgostește de o androidă. Filmul se reține prin calitățile estetizante, prin cultul efectelor de grafică, decor și stilism atent construite. În plan simbolic filmul este un discurs, fondat pe dese referințe la arta plastică și cinematografică, despre condiția umană în lupta cu timpul și trecerea. Referințele metaforice la păpușă, automatul ori robotul, entități ce se înscriu în paradigma simulacrului platonician – fie el uman în relația cu un creator fie el artefact artistic deasemenea situat în relație de inferioritate cu un creator. Dealtfel filmul fratelui său Tony Scott reia subiectul timpului care trece lăsând ireversibile urme în *Foamea* (1983) (*The Hunger*)

Legend este filmul în care artificialul stăpânește până și planul istoriei. Filmul este ecranizarea unui basm, o feerie cinematografică realizată în întregine în studio, în care nu lipsesc locurile comune ale genului: piticii unicorni, geniile rele ale pădurii ori doica bună și blândă. Subiectul respectă schema conflictului dintre bine și rău. Un geniu malefic răpește prințesa și pune stăpânire pe un unicorn iar eroul pătrunde în lumea infernală pentru a recupera atât unicornul cât și prințesa prizonieră. La o primă vedere ecranizarea pare o creație „kitsch” ce se adresează unui public cu o mentalitate infantilă, dar privită din perspectiva suitei filmelor luI Scott, ea este rezultatul unei decantări și esențializări a artificialului. *Legend* astfel, nu este un basm destinat copiilor, ci se adresează unui privitor care acceptă conștient un joc cu iluzia feeriei. Clișeu și stereotipul de gen sunt modalitățile stilistice care ne permit nouă adulților să concepem, să ne lăsăm purtați de reveria plăcerilor copilăriei fără a fi sancționați de vreo responsabilitate critică: ne află sub cauțiunea unui ”mirific” declarat și afișat ca atare. Altminteri spus nu suntem păcăliți de o convenție, dar putem să savurăm de o manieră naivă însă pusă între paranteze de o recadrare de tip stilistic clar marcată. Din păcate însă jocul riscă să rămână un „artificiu” steril, un joc gratuit cu sentimentele ”copilăriei” lipsit de o semnificație umană în sensul unei orientări asupra problematicii omului în lume. În *Duelițtii* artificialul își găsea rostul și semnificația în contrapunct cu dimensiunea istorică a subiectului, dar în evoluția filmică ulterioară viziunea plastică devine simplu joc gratuit, o formă sterilă de manierism.

1988 / *Cinema*

17

ANDREI TARKOVSKI – Oglinda (1975)

Filmul lui Andrei Tarkovski, *Oglinda* (1974), reprezintă un moment de cristalizare a stilului și concepției artistice a regizorului sovietic. Realizat ca o succesiune de amintiri, filmul suprapune secvențe ale biografiei artistului (imaginile copilăriei) în care un rol central îl joacă figura feminină, în ipostaza sa maternă sau conjugală, cu cele ale unor evenimente istorice. Stilistic pelicula folosește o construcție ce întrepătrunde imaginile peisajului cotidian, documentarul alb-negru și viziunile onirice. Biografia spirituală, imaginară, relevantă în ordinea creativității, a regizorului este concepută în relația sa cu contingența istorică și în raport cu principiul feminității. Proiectat în universul dramei interioare, al tensiunilor și conflictelor psihice, filmul *Oglinda* – titlul fiind asociat cu realitatea psihicului, spațiu al reflectării – reprezintă un portret simbolic al feminității, portret ce se susține atât ca o apologie a feminității cât și ca suportul metaforic al creativității artistice. Tarkovski reușește, cu acest film, un discurs despre starea creatorului prin detalierea aspectelor portretului ideal al feminității. Stilistic, regizorul filtrează această stare prin modelul plastic al picturii renascentiste (Leonardo da Vinci) și prin modelul conceptual mitic al „tinerei fete". Filmul are dublă susținere semnificativă: pe de o parte, este o proiecție în domeniul portretisticii (un mediator artistic) și, pe de altă parte, este o proiecție în domeniul conceptual al arhetipului feminității (trimitere la un domeniu mitic și realitate psihică). Filmul capătă astfel o dublă profunzime a semnificației. Filmul este o artă a simultaneității realizată prin suprapunerea imaginilor trecute și actuale folosind modelul pictural și, ca artă a continuității, pelicula pune în succesiune secvențele pe un model dinamic, conceptual, al vârstelor feminității. Aceste suite de ”suprapuneri” metaforice îi conferă peliculei, în ultimă instanță, o deschidere semnificativă atât ca discurs despre artă, cât și sub forma unui comentariu asupra destinului individual și al umanității.



17.1 *Oglinda* (1975). Căinele psihopomp care e asociat unei figuri materne inițiatice.



17.2 *Oglinda*. Portretul feminin realizat în maniera lui Da Vinci.



17.3 *Oglinda*. Figura mamei și figura iubitei se identifică în oglindă.

Tânăra fata

Denotând concomitent o realitate psihică cât și una social culturală, arhetipul „**tinerei fete**" servește ca structură ce reglează și justifică prezența recuzitei, a comportamentului personajelor, a metaforelor, imaginilor și a obiectelor simbolice utilizate. Arhetipul tinerei fete a fost dezvoltat teoretic de Ch. Kereny și C. G. Jung într-o lucrare din 1940 – *Introducere în esența mitologiei* – în studiul „Tânara fată divină" [1] . Conceptul definea prezența unui pricipiu feminin asociat valorilor simbolice ale fertilității, creației și imortalității manifestate în miturile despre zeițele grecești. Fără a detalia amănunțitul studiu, vom remarca coincidența esențială dintre modelul elaborat de cei doi savanți și manifestarea particulară a filmului. Identificat, alături de alte instanțieri, în ceremonialul inițiatic de la Eleusis, arhetipul oferă o

1 Jung (Carl Gustav) & KerenyI (Ch.), 1974, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin et la jeune fille divine*, Paris : Payot.



17.4 *Oglinda*.



17.5 *Oglinda*.

relație cauzală între extincția morții și resurecția fertilității reprezentând unitatea unei ființe originare. „Tânăra fată” concentrează în sine ideea destinului supraindividual caracteristic feminității: orice tânără fată conține în sine, virtual, întreaga descendență. Prezența virtuală a mamei și fiicei într-o singură unitate, tânăra, marchează experiența unei expansiuni temporale, experiența imortalității speciei: ca mamă, viața este anterioară, iar ca fiică, viața este ulterioară. Figura tinerei fete reprezintă arhetipul destinului de tip feminin. Simbolic arhetipul trimite la succesiunea generațiilor și se manifestă ca dublă personalitate. Filmul reia valențele arhetipului și-i marchează prezența prin suprapunerea imaginii mamei protagonistului cu ceea a femeii iubite, personaje interpretate de aceeași actriță: Margareta Terehova. Intenția este de a confunda diversele generații într-un unic portret feminin ce trece dincolo de variațiile istoriei sau de diferențele dintre planul amintirii, imaginației sau realității. Tânăra fată în context ortodox ar putea fi o formă de transfigurare a unui bogomilism feminin (sau a unei tradiții catare). În acest context, succesiunea alternată de secvențe de documentar ce descriu o epocă ce cuprinde războiul civil dintre Spania, aspecte din cel de al doilea război mondial și criza politică din anii cincizeci devine fundalul peste care se suprapune experiența destinului uman al feminității duale. Secvențele conjugă experiența războiului și haosului cu ordinea dramei destinului particular al individului.

Tânăra fată și oglinda

Arhetipul „tinerei fete” motivează, cum arătam, atât prezența recuzitei simbolice: apa (ploaia insistent repetată în film), focul (mâna tinerei care acoperă flacăra), sacrificiul ceremonial, fântâna, câinele infernal, cât și semnificațiile simbolice ale unor elemente sau scene cheie. **Oglinda** către care se îndreaptă tânăra femeie pentru a vedea reflectarea, nu a chipului său, ci a imaginii mamei. In definitiv oglinda este un sustitut al dublului: ceea ce intră în paradigma eretică, ca și arta, a geamănului, dublului, simulacrului. Scena la care fac referință identifică plastic ideea generațiilor ca unică formă perenă în timp. In altă ordine de idei oglinda, în opoziție cu fereastra, însumează sensul bivalent al elementului ce conține simultan dubla prezență atât a obiectului reflectat cât și a reflecției sale. Oglinda este un semn autoreferențial

în măsura în care nu trimite numai ca semn la un obiect exterior ci trimite la un obiect care este însăși reflecția. Oglinda pare a fi obiectul prin excelență unificator și mediator, mediator între generații umane, mediator între planul istoriei şi reflectarea sa în creația individului – filmul însuși – mediator în fine, între realitatea empirică și realitatea psihicului. O scenă semnificativă o constituie reprezentarea, în secvența de documentar, a unei femei care aleargă în plină stradă ținând strâns în brațe o oglindă, simbolizând încercarea individului de a-și proteja propria identitate în fața violenței războiului.

Arhetipul feminității devine, în concepția regizorului, pe baza modelulul politic, factorul motrice care permite eu-lui accesul la limbaj și la propria identitate. Astfel, începutul și finalul filmului, reprezintă trecerea inițiatică la stăpânirea cuvântului prin medierea contactului cu feminitatea maternă (tânărul handicapat care reușește să-și pronunțe numele și locul de naștere și copilul care-și strigă numele).

Filmul lui Tarkovski se constituie ca o transpunere cinematografică a portretului feminității în sistemul mitic – arhetipal al „tinerei fete" ce cuprinde integrarea valențelor perenității, creativității materne și purității originare a fecioarei.

1988 / *Almanah Cinema*

18

STANLEY KUBRICK – Barry Lindon (1975)

De la regizorul fãra obsesii la personajele obsedate

Stanley Kubrick este unul dintre acei regizori care-și permit să realizeze filme de cele mai diverse genuri fără inhibițiile domeniului neexplorat încă sau ale eșecului. Cariera sa nu este vreun credo constant ci se aproximează ca situație tip a regizorului care pune în scenă un anume subiect și îl pune bine, credo-ul său fiind cel al calității. Kubrick este capabil să schimbe radical atât problematica impusă de subiect, cât și maniera filmică fără luxul unui eșec, el pare că vrea să ducă până la capăt trăsăturile de gen ale fiecărui film abordat : *Portocala mecanică* (1971) este o satiră acidă la adresa unei societăți care este incapabilă să controleze un individ deviant, aberant în comportament, un soi de anti-erou, *Dr. Strangelove : Or how I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) este o comedie burlescă pe tema politică a amenințării izbucnirii unui război atomic de necontrolat. *Odiseea spațială 2001* (1968), film s.f. care, prin calitatea imaginii și jocului liber cu imaginația, rămâne încă un loc de referință al genului. *Shining* (1980) este un film de genul „roman gotic", o poveste de iarnă în care o familie rămâne izolată în munți într-un hotel bântuit de spectrele foștilor locatari. Kubrick nu se repetă, el nu are ceva anume de spus și nu ține cu tot dinadinsul să repete cu fiecare film acel ceva inefabil al obsesesiei estetice a artistului, ci este tentat de concepția regizorului care se lasă purtat de materialul filmului, care ecranizează și povestește, nu încearcă să se impună ca autor în substanța filmului, umplându-l cu un univers propriu – deși lumea lui e populată cu ființe bântuite ele însele de obsesii și de atitudini paranoice.

Mai aproape de formula regizorului de teatru care se adaptează unui libret impus el încearcă să ducă expresia filmului la consecințele sale extreme fără a-i distruge inteligibilitatea și fără să facă concesii unui comercialism exagerat. El respectă fără concesii convenția unui



18.1 *Barry Lindon* (1975). Ritmul și lentoarea studiată - intențională - marchează cadența evoluției personajului. Ca și în *Shining* stranietatea - afundarea treptată, dar graduală a personajului într-o formă de insanitate, de dezechilibru mental - este obținută prin asocierea cu structuri grafice geometrice, paterne de repetiție catatonică. În filmul citat personajul este situat sub influența figurilor geometrice din spațiul diegetic, aici el este inclus în structura alienantă a geometriei repetitive a liniilor de soldați.



18.2 *Barry Lindon*.



18.3 *Barry Lindon*. Filmul reia compozițiile picturii de secol 18.



18.4 *Barry Lindon.*



18.5 *Barry Lindon.* Protagonistul este alienat în jocul ruletei rusești al duelului cu pistolul.

S.F., unei satire, a unei comedii sau a unui roman pitoresc, așa cum e cazul în *Barry Lindon* (1975). Filmul are ca subiect o existență exemplară, evoluția unui tânăr care încearcă să suie în scara socială, să capete un statut și o poziție ; ridicarea și căderea – aventurile și nefericirile – eroului care încearcă să cucerească lumea înfruntând-o. Elaborat într-un rimt lent, în care tensiunea crește gradual, filmul urmărește cum eroul acumulează reușitele : blazonul, numele, averea, familia și nereușitele; datoriile, pierderea averii, a faimei și a numelui. Momentele de maximă tensiune ce marchează treptele evoluției eroului : duelurile – duelul tânărului irlandez neclintit în încăpățânarea sa cu ofițerul englez imfatuat sau duelul – care-i va aduce nenorocirea dintre el cu fiul vitreg, ființă ce ezită între tăria urii și lașitatea paralizată – sunt momente de o acută intensitate prelungite agonic. Barry Lindon se remarcă prin sugestia unui ritm lent al romanului fluviu și prin calitatea imaginilor deseori regizorul fiind atras de reconstituirea unor tablouri de epocă prin savantele compoziții de interior, de prezența luminii (filmările sunt făcute în majoritatea cazurilor la unica sursă de lumină a lumânării), de jocurile de culoare dintre costume și decorurile de secol al XVIII-lea, compozițiile de grup, balurile sau mișcările de paradă ale trupelor sau de peisajele scăldate într-o culoare ireal de nuanțată.

Personajele lui Kubrick sunt, cum spuneam, paranoice prin obsesia pe care o au despre o realitate care nu corespunde cu realitatea celorlalți. Regizorul pune în scenă și povestește transformarea de la o starea de coincidență cu realitata celorlalți și o relativă capacitate de comunicare la starea de fixație pe o idee clivată de realitate. Trecerea lentă către o fixație apare la protagonistul din *Portocala mecanică*, la doctorul german din *Dr.Strangelove* ori la Hal, robotul din *Odisea spațială*, sau la demența violentă din *Shining*. In Barry Lindon fixația devine o trăsătură stilistică. Cinematica, mișcarea de cameră și tempo-ul curgerii planului tind spre o lungime dificil suportabilă pentru spectator. Muzica este mecanic repetitivă, obsesional iterantă ca în dansurile ritualice ce vor să transpună participanții într-o stare secundă, de disponibilitate imaginară sau fantasmatică. Să spunem că această ”înghețare” a curgerii planului-secvență duce la o potențare a afectelor și intensității emoțiilor spectatorului însuși. Durata înseși este materialul cinematografic pe care îl ”sculptează” acest gen de film unde percepția duratei este ceea ce leagă spectatorul și pelicula. Filmul lui Kubrick anunță lumea obsesională, apăsătoare și densă a timpului rulat cu încetinitorul din cinematografia lui Bela Tarr, în special cea din *Satantango* (1994).

1988 / *Almanah Cinema*

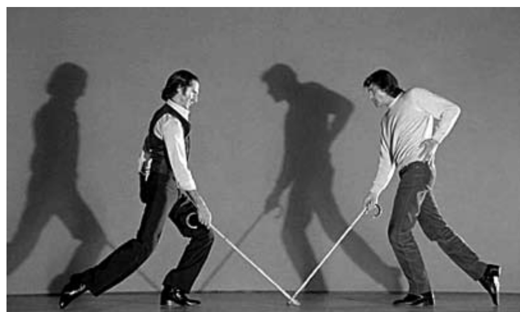
19

CARLOS SAURA – Carmen (1983)

Carmen (1983), din trilogia flamenco, de Carlos Saura înseamnă filmul facerii spectacolului *Carmen*. Regizorul spaniol are ingenioasa idee de a face filmul montării spectacolului de balet al operei, dar nu în maniera unui documentar ci, fiind un film cu o autonomie specifică, preferă să urmărească paralelismul destinului actorilor (dansatorilor) cu cel al personajelor și să insinueze treptat confundarea celor două planuri. Pentru a sublinia demarcația dintre cele două arii el folosește muzica într-un mod neașteptat. Dansurile baletului sunt de inspirație populară, ele aparțin registrului folcloric spaniol iar muzica din fiecare secvență va urmări tocmai trecerea de la muzica de ghitară la ariile operei. Filmul urmărește istoria dansatorilor care devine istoria ficțiunii. Fiecare secvență – act al operei va urmări trecerea de la starea de exercițiu de încercare informă și difuză a muzicii, decorului, dansului și de la ezitările personajelor la istoria ideală, în care dans, muzică, decor și istorie coincid, converg într-un întreg bazat pe armonie. Ideea lui Saura este de a face o metaforă care să ilustreze portretul lui Carmen : „plină de strălucire și de atracție, îmbinând gesturile fecioarei și cele ale desfrânatei, rând pe rând blândă și crudă, perversă și inocentă, credincioasă și destrăbălată, ea nu cunoaște altă lege decât capriciile sale cărora li se supune pentru a le ignora deîndată. Imaginile filmului sunt atrase de mișcarea dansatorilor, de conflictul dintre eroi în dans: imaginile tind să devină pură mișcare scenică, pură continuitate a ritmului. Filmul este străbătut de tensiunea datorată ezitării spectatorului de a situa cu siguranță gesturile și replicile personajelor în planul istoriei dansatorilor sau în planul istoriei Carmen. Astfel, o scenă decisivă începe cu imaginea echipei : tehnicieni, balerini, costumiere care dansează, aglomerați în sala de repetiții. Pe scenă e sărbătoare și oamenii dansează, dar și în scena corespondentă din Carmen e sărbătoare. Balerina care o interpretează pe Carmen dansează cu un figurant îmbrăcat în toreador. Coregraful, Don Jose, gelos, îl înfruntă pe



19.1 *Carmen* (1983).



19.2 *Carmen*. Compoziții de scenă teatrală cu exagerări (umbrele) ce profilează simplitatea și claritatea unei înfruntări dramatice.



19.3 *Carmen*.



19.4 *Carmen*. Compoziție metaforică în adâncime cu inversare de perspectivă ce reia suprapunerea în oglindă a dramei din montarea libretului și drama pusă în scenă. Carmen de ”aici/acum” și Carmen de ”acolo/atunci”.

toreador. Încă nu știm cu siguranță dacă înfruntarea celor doi e mimată, e jucată sau e reală. Nu știm dacă cei doi își dispută întâietatea asupra lui Carmen sau asupra balerinei. Scena ia sfârșit, scena fusese o repetiție, dar o privire aruncată de eroină ne face să înțelegem că nu e numai o joacă, o convenție profesională, și îndoiala și ezitarea se strecoară din nou: iluzie sau realitate. Finalul îl reprezintă pe erou care, respins de eroină, într-un acces de gelozie și frustrare o ucide, dar nu știm dacă coregraful se răzbună pe prima balerină sau don Jose pe Carmen. Ceea ce rămâne în urma filmului este senzația de maximă tensiune a dansului și muzicii, în fond subiectul filmului.

1988 / *Almanah Cinema*

20

HECTOR BABENCO - Kiss of the Spider Woman (1985)

Kiss of the Spider Woman (*Sărutul femeii păianjen*) (1985). Intr-un stat sud-american aflat sub guvernământul unei hunte militare doi oameni se găsesc izolați în aceeași celulă; primul, un frivol visător, „artistul" iar al doilea, un încăpățânat contrarevoluționar marxist, „revoluționarul". Artistul îi povestește revoluționarului pentru a-i alina suferințele pricinuite de torturile suferite un banal film de dragoste, o poveste ideală, emoționantă, o ficțiune ce tinde spre puritatea artificialului și a gratuității. Treptat, filmul se dezvăluie și constatăm că, precum o parte din producțiile cinematografice contemporane, el e susținut de intenția de a se teatraliza, de a se deschide prin recuzita și prin tema aleasă influenței unui conflict de idei: subiecte ce presupun o reflecție a unor situații umane limită, în principiu filmul refuzându-și rolul de divertisment în favoarea deliberării. Între cei doi se stabilește divergența dintre două sisteme de opinii: unul își bazează sistemul pe valorile luptei, pentru el nu au însemnătate decât gesturile strict angajate politic iar pentru celălalt, un hedonist, nu au însemnătate decât imaginile filtrate estetic. In același timp recluziunea – dincolo de divergențele ideologice sau de modul de a trăi luea - îi apropie sub semnul umanității, al compasiunii și solidarității. Transformarea și saltul de la un sistem de opinii la altul, adică eliminarea intransigenței oarbe și acceptarea unei reorganizări mai „comprehensive", mai tolerante a propriilor prejudecăți și valori, devin adevăratul subiect al filmului. Revoluționarul își va recunoaște dragostea pentru femeia iubită reprimată de interesele sale strict politice, de credo-ul politic și, astfel, își redescoperă vocația umană iar artistul va face un gest de implicare politică – artistul recunoaște necesitatea ancorării sale în sfera circumstanțelor și rolul său social. Fiecare se recunoaște ca fiind jumătatea incompletă a celuilalt. Destinul celor doi se unifică în final: artistul moare în plină acțiune, în plină stradă, iar revoluționarul se stinge visând o întâlnire imaginară într-un peisaj ideal cu iubita. In ultimă instanță filmul reia problematica asupra


20.1 *Kiss of the Spider Woman* (1985).


20.2 *Kiss of the Spider Woman*.


20.3 *Kiss of the Spider Woman*.


20.4 *Kiss of the Spider Woman*.

rolului și statutului artei în constanta alternativă dintre un mesaj etic și politic și tentația artei pentru artă, a gratuității frivole. În fond, morala filmului este de a atrage atenția asupra maniei unei delectări necorectate de un sistem etic și politic și obsesia luptei politice ce ignoră valorile umane ale dragostei și frumosului, ce uită unicul său scop : ființa umană.

1988 / *Almanah Cinema*

21

ETTORE SCOLA - Macaroni (1985): Mastroianni şi Jack Lemmon

După patruzeci de ani directorul adjunct al unei firme americane de aviație, Fred (Jack Lemmon), se reîntoarce la Napoli, orașul în care făcuse o escală odată cu trupele aliate, și, spre surpriza sa, este asaltat de prezența acaparatoare a unui italian, Antonio (Marcello Mastroianni), care susține neobosit că se cunosc din timpul primei șederi. Funcționarul educat în mentalitatea pragmatică a antreprizei americane, în civilizația individului care acționează și care nu are decât o biografie redusă la datele ei esențiale, adică familia și statutul social reprezentat de o ascensiune marcată doar cronologic, care ignoră tot ceea ce nu se încadrează în raporturile sale de „bussiness", descoperă în persoana lui Antonio o lume și un ansamblu de valori pe care le ignoră sau pur și simplu le uitase. Americanul trecuse prin Napoli și cunoscuse întâmplător pentru scurtă vreme o tânără femeie, Maria. După plecarea americanului, Antonio, pentru a-și face familia fericită, întreține mitul eroului aventurier și redactează o serie de false scrisori expediate sub semnătura americanului pentru a le dovedi membrilor familiei mitul americanului civilizator care păstrează permanența unei legături cu Maria din Napoli, o contemporană penelopă răbdătoare. În consecință, Fred descoperă cu stupoare că este cunoscut nu numai de familia (numeroasă) a lui Antonio, dar și de vecinii din cartier, cât și de colegii de slujbă ai italianului care îi cunosc pe dinafară aventurile miraculoase ca reporter de senzație determinându-l să exclame că descoperă că are mai mulți prieteni apropiați în Italia decât acasă. Fred descoperă că sub figura unui alias fictiv – creat de Antonio – are o familie care ține la el, care-i urmărește cu sufletul la gură viața și peripețiile și care îi așteaptă nerăbdătoare întoarcerea.

Elaborat într-o tonalitate melodramatică, ce amestecă modul comic cu cel tragic, filmul lui Ettore Scola, *Macaroni* (Macaroane) (1985) vorbește despre lumea Italiei (o Italie fictivă, imaginară, desigur), relatând, în fapt, aventura descoperirii unui univers uitat:



21.1 *Macaroni*. Dialogul dintre două personaje ce reprezintă două modele culturale diferite.



21.2 *Macaroni*. Dialogul de apropiere dintre două caractere opuse.



21.3 *Macaroni*. Ipostazele artistului: scriitor de roman epistolar la masă în piața publică....



21.4 *Macaroni*. Actor de *buffa* în teatrul de cartier...



21.5 *Macaroni* (1985). Masa colectivă care așteaptă miracolul reînvierii personajului care-i aduce împreună.



21.6 *Macaroni*. Americanul pierdut în masa epistolelor sale fictive scrise de *alter-ego*-ul său italian.

familia, prietenii, intimitatea colectivului solidar și lumea imaginației. Susținut de jocul remarcabil al celor doi mari actori, filmul sugerează cucerirea ideală și imposibilă de către artist și imaginar a lumii pragmatice. Scola nu evită ironia contrastului dintre două civilizații: funcționarul american care se ocupă de o companie de avioane este exponentul tipic al civilizației pragmatice, tehnice americane iar funcționarul italian este cel care ține registrele unei arhive ce păstrează memoria unei civilizații străvechi. Antonio este exponentul unei tradiții culturale, al unei memorii de artă, dar totodată reprezintă și figura artistului popular. Antonio scrie piese de teatru destinate unei săli de cartier, o literatură populară, în tradiția *Commedia dell arte*, destinată unei umanități comune. El este artistul care întreține fericirea atât a publicului de cartier căreia îi oferă melodrame schematice (în care și joacă în rolul Infamului) cât și familiei căreia îi sunt destinate scrisorile. Nostalgia unei culturi situate mai aproape de sentimentele, dorințele și imaginarul oamenilor simpli cât și refuzul artei obscure a experimentului modern ori artei aristocratice aparțin deopotrivă, fapt notabil, lui Fellini în *E la nave va* (Vaporul merge mai departe) și *Ginger și Fred*, filme realizate în aceeași perioadă cu *Macaroni*. Fellini și Scola reprezintă în ultimă instanță, cu aceste creații, ipostaze ale unui discurs filmic despre artă și ale unei arte mai apropiată de uman, mai emoțională, ca să spunem așa, ce se hrănește cu imaginea unei umanități populare a cărei principală trăsătură este ironia și râsul. Aceste filme se hrănesc dintr-o îndelungată tradiție de spectacol italian popular: carnavalul sau *commedia dell arte* și se adresează unui public astăzi educat și conștient de formula reluării tradiției și a utilizării ei pentru un discurs despre artă. Cinematograful italian, precum deseori se vorbește, a impus școala neorealismului (Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica, Luchino Visconti) și cea a filmului de tip metafizic modern, al crizei existențiale moderne (pentru care filmele lui Antonioni sunt capul de afiș). Dar această reluare a unei tradiții culturale populare și restructurarea ei într-un discurs despre artă și despre discursul artistic reprezintă o formulă generică, un adevărat curent. Cei doi regizori – Fellini și Scola - sunt promotorii acestei formule de artă postmodernă opusă artei elitiste a modernismului. Acest gen discursiv ce începe du *8 ½* și-a lăsat amprenta în cinematografia mondială și în special americană după anii 1970.

Într-o discuție în care Fred își cere dreptul de a putea controla acțiunile personajului din scrisori, Antonio descoperă că personajul este, în fond, creația sa, că Fred este o proiecție a lui Antonio, că opera și artistul se confundă aducând o dimensiune umană atât personajului (Fred), creatorului (Antonio) cât și modelului real (Fred) sau audienței (familia). Este semnificativ, pentru o integrare mai largă a operei lui Scola într-un curent artistic contemporam, faptul că personajul său citează atât definiția aristotelică a literaturii care ipostaziază posibilul, ori face un rapel la oamenii de hârtie, titlul ultimului roman al scriitorului englez William Golding – *The Paper Men*.

1988 / *Almanah Cinema*

22

ETTORE SCOLA:
Filmul umanităţii cotidiene

Un recent număr din „*Cahiers du cinema*” (mai 1987) încercând o privire de ansamblu asupra cinematografiei europene constată profetic existența „crizei estetice” ce-i confruntă pe cineaștii italieni. Dintre aceștia, Fellini, frații Taviani și Ettore Scola sunt menționați ca generație care „dizertează încă de la naștere asupra neputinței sale, asupra incapacității sale de a face față întâlnirilor cu Istoria sau întâlnirilor galante. Se pare că formele de megalomanie din trecut, de la imperiul roman la Mussolini, ar strivi cu toată greutatea lor veleitățile succesorilor al căror principal obiect constă în revelarea poeziei fisurilor, farmecului eroziunilor, dulceața patinei”. Trebuie însă să remarcăm că mai întotdeauna au existat voci care să deplângă „decadența sau criza artei”, deși istoria ei este o succesiune intermitentă de crize, și că, pe de altă parte, rămâne de văzut dacă „refugiul în iluzia unui trecut nostalgic și dulce amărui, în timp ce afară pământul nu încetează să se cutremure” nu este o altă rezolvare artistică, la fel ca tot atâtea altele, ce-și găsește în primul rând o justificare valorică, un garant de ordin estetic.

Desigur că Ettore Scola evită cu ostentație subiecte care să îl angajeze față de contemporaneitate ori evită cinematografia primilor ani de după război: filmul neorealist. Dar, în compensație, ca și Fellini, el elaborează premizele unei priviri distanțate, critice față de realitatea italiană din perspectiva unui univers imaginar fondat în esență pe nostalgia valorilor spirituale absente azi recuperînd totodată, parametrii unei imagini sentimentale asupra umanului.

Filmele sale, marcate stilistic de maniera *Commedia dell arte* și de imagistica felliniană, se configurează, în ultimă instanță, ca investigații ale unor destine, unor „cazuri” simptomatice pentru starea de fapt a unui mediu social. De exemplu, în „*Urâți, murdari și răi*” (*Affreux, sales et méchants*) (1976) intriga se consumă din conflictele violente – realizate



22.1 *Balul* (1983). Scola alternează în ritm planurile apropiate cu planurile generale, de situare ale protagonistului real al istoriei, poporul și cultura sa de ”mase”.



22.2 *Balul.*

parodic pe modelul mitologic al „răsturnării” lui Cronos de către fii săi – ce au loc între o familie impresionant de numeroasă și tatăl autocrat (Nino Manfredi), deținătorul unei considerabile sume de bani, soluție a depășirii condiției lor paupere. Peisajul existenței cerșetorilor supraviețuind într-un sordid „bidonville” situat pe un maidan la marginea orașului este construit nu în stilul neorealismului, ci cu tușa de emfază teatrală a grotescului și burlescului. Personajele sunt scindate între dorința unui vis irealizabil: libertatea și bogăția imaginate în stilul strălucitor al reclamelor T.V. și, metaforic, realitatea lor limitată, marginalitatea lor cotidiană (așa cum copii în absența părinților sunt închiși ziua într-un țarc-coteț). Filmul ilustrează efortul stilistic al autorului de a sintetiza din artificiile artei un univers alternativ, un model exemplar și semnificativ a cărui teatralizare evidentă ține de un program estetic, de o „poetică” a „distanțării” și de un refuz programatic al realismului.

Balul (1983), cel mai cunoscut film al regizorului după *Nopțile de la Varenne*, este un studiu de mediu ce abandonează figura eroului și o înlocuiește cu imaginea colectivității umane. Filmul pune în prim plan momentul în care un grup de oameni anonimi se întâlnesc în sala de bal pentru un dans; preț de o seară relațiile dintre ei se leagă sau se destramă; unele pasiuni nasc și altele se sting; unii se simt atrași și alții se disprețuiesc; uneori ei fac un întreg solidar iar alteori fiecare se izolează în colțul său. Protagoniștii se exprimă doar prin mimică, gestică sau dans. Această pantomimă evocă nostalgic sau melodreamatic muzica, moda, paleta complexă și nuanțată a afectelor și sentiementelor umane, bucuriile și nefericirile oamenilor care revin periodic în sala de dans pe măsură ce afară istoria anilor '30 - '70 produce evenimentele majore ale Istoriei oficiale. Filmul reflectă ironic și melodramatic soarta unei umanități în care dorința de viață, de spectacol, de iubire, dans și muzică este motorul existențial care o determină să ignore atât tragismul destinului particular cât și drama Istoriei. Această umanitate anonimă și vie este entitatea multiplă care supraviețuiește dea lungul istoriei. Ca și cum adevărata istorie s-ar manifesta în secundarul pasiunilor din spațiul public, dar minor al sălii de bal. Desigur parabola „adevăratei” umanități sau a adevăratei definiții a umanului ignorate de Istorie, dar tenace în încăpățînarea ei de a își continua dansul afectelor este axa semantică a filmului.

Situat tot în aria studiului de mediu „*Terasa*” (1979) urmărește în cinci episoade momentele de criză ale unor intelectuali. Episoadele sunt legate formal prin revenirea protagoniștilor la spectacolul unei serate mondene – varianta decadentă a spațiului festiv de cartier din Balul. Filmul ilustrează viața cotidiană și intimă a scriitorului, scenaristului, producătorului de film, ziaristului angajat politic sau a profesorului. Existența fiecăruia e


22.3 *Balul.*


22.4 *Balul.*

scindată dramatic între rolul social al individului și problematica sa spirituală: un portret diagnostic al crizei sale de inspirație, de justificare a creației ori a experienței pasionale. Un pasaj ilustrativ pentru rezolvarea dilemei și conflictului dintre viața publică și starea afectivă intimă este reprezentata de momentul politicianul se destăinuie audienței. Ziaristul de stânga (Vittorio Gassman) aflat la tribună în fața unui uriaș auditoriu la o manifestare de dezbatere politică pledează imaginar cauza sentimentelor care-l copleșesc, dar, care, în definitiv, îi oferă dimensiunea umană a existenței sale.

Scola pune în practică (artistică), deci, într-o tonalitate mai gravă decât Fellini, o variantă a programului istoriei mentalităților: adică atenția acordată continuității dimensiunii umane a istoriei în formele ignorate de istoria majoră a evenimentelor politice și a personalităților sale eroice, conducătoare sau pur și simplu polarizante. Atenția acestei istorii de ”cartier” se îndreaptă asupra vieții cotidiene, de familie, împreună cu afectele, simțămintele, sensibilitatea, crezurile, moda, sărbătorile și obișnuințele oamenilor comuni. Este o formă de refuz a filmului istoric, cu personalități, acte majore, decizii istorice, consecințe de anvergură pe fundalul maselor, mulțimilor ordonate de dispozitive de propagandă gata oricând de un discurs eroic, mitologic și „însuflețitor”. Este o chestiune de proporții între Istoria care capătă rezonanțe inumane și produce răsturnările dramatice ale suferinței și istoria de proporții reduse – cartierul, sala de bal la colț de stradă ori familia - unde se manifestă trăsăturile definitorii ale umanității.

Este ceea ce realizează într-o măsură mai evidentă decât în filmele anterioare, în ultima sa creație, *Familia* (1987) : istoria iubirii neîmplinite dintre Carlo (Vittorio Gassman) și Adriana (Fanny Ardant) în cadrul caleidoscopic familial (burghezia medie) de-a lungul unei vieți. Dealtfel camera de filmat nu iese din decorul interior al casei. Aici secolul XX este privit din unghiul privilegiat al unui „fin de siècle" ce refuză programatic, în numele valorilor afective ale unor umanism resuscitat, problematica (culpa) evenimentelor majore ale istoriei politice italiene (războiul, dictatura mussoliniană, criza economică și politică actuală). Lecția filmelor sale – de la *„O zi specială*" (1977), ce situa iubirea de o zi dintre doi oameni (el, un intelectual ce se află în pragul sinuciderii, și ea, o femeie casnică) în mijlocul unui război și în pofida unui miting mussolinian la *Familia* care extinde viața erosului cotidian la întinderea unui secol – se consumă, așadar, nu ca refugiu, ci ca opoziție și pare să spună că, deși istoria implică metamorfoze tragice, omul are puterea de a rămâne mereu el însuși.

1988 / *Cinema*

23

MARTIN SCORSESE

Regizorul Martin Scorsese este poate unul dintre cei mai puțin americani dintre realizatorii de film americani. Începându-și cariera cu ambiția afișată de a fi cel mai bun, Scorsese a devenit un creator a cărui operă cinematografică păstrează o originalitate inimitabilă, proprie, situată în opoziție față de comercialismul altor autori ca Spielberg (care dealtfel deține recordurile în materie de adaptare la gustul publicului), Lucas sau chiar Kubrick. Filmele sale reflectă intenția de a elabora o creație a cărei tematică, structură și viziune să se prezinte ca o unitate coerentă identificabilă în fiecare din filmele sale particulare.

Să încercăm să vedem în ce constă originalitatea creației sale așa cum se manifestă ea într-un film ca cel din acest an intitulat *Culoarea banilor* (1986) (*Color of Money*); film în care i s-a decernat un premiu Oscar pentru interpretare lui Paul Newman, protagonistul principal al peliculei. Filmul relatează istoria revenirii în competiție a unui fost jucător de biliard, Eddie Felson (Paul Newman) alături sau în timp ce îl inițiază pe un tânăr jucător mai impetuos și mai agresiv în disciplina răbdării și a înfrângerii, Vincent (Tom Cruise). Pe parcursul voiajului filmul urmărește relația de transformare pe care o suferă tânărul care se maturizează și bătrânul care redobândește gustul ambiției și luptei. Călătoria lor înseamnă colindatul diverselor săli de joc de biliard din diferite orașe în scopul unui antrenament, dar și al unui câștig bănesc rezultat din pariurile asupra câștigătorului. Rezultatul exercițiilor educative înseamnă dobândirea abilității de a-și disimula potențialitatea în fața partenerului de joc tocmai pentru ai câștiga încrederea și a-l atrage într-un joc cu miză substanțial mai mare pe care spre surpriza sa, o va pierde în favoarea jucătorului profesionist care a știut să simuleze stângăcia și lăcomia. Cei doi ajung în Las Vegas unde participă la un concurs oficial de biliard, dar, în momentul în care cei doi se află față-n față în semifinale, tânărul pierde și afirmă ulterior că a făcut-o pentru a-și disimula adevărata forță de joc în fața celorlalți


23.3 *The Color of Money*.


23.1 *The Color of Money* (1986).


23.2 *The Color of Money*.

concurenți care acum ar fi dispuși să joace cu el. Din nou cei doi reiau meciul final decisiv în ordinea celui mai bun și filmul se oprește cu un stop cadru la prima bilă lovită de mai vârstnicul oponent – lăsând astel spectatorul doritor de o decizie netă, de o morală evidentă și de un clasament final frustrat în așteptările sale.

Scorsese este, cum am mai spus-o, un regizor de factură europeană. El concepe filmul ca pe o creație în care nu e important ceea ce se vede la primul contact cu pelicula sau nu importă să spui cât mai bine o poveste, ci, dimpotrivă, semnificație capătă acele elemente care, la prima vedere, par deviante, nejustificate și impertinente, ca să spunem așa. Regizorul pare inițial că relatează o istorie despre jucătorii de biliard, dar treptat, odată cu parcurgerea filmului, realizăm că el încearcă să elaboreze un plan secund de semnificație rezultat nu atât din ceea ce afirmă explicit personajele sau fac, ci se organizează plecând de la modul specific (de la stilistica sa) de a construi imaginea, cadrele, lumina, recuzita sau scenografia, adică, pe scurt, din ceea ce nu se poate spune. Astfel, modul său de a crea imaginea servește tocmai la ambiguizarea semnificațiilor explicite (imaginilor în evidența lor), de a induce un echivoc nerezolvat ca atare pentru a putea crea o metaforă, adică pentru a putea spune mai mult decât ceea ce reprezintă imaginea în sine. Frecvent el distruge motivația imediată


23.4 *The Color of Money*.


23.5 *The Color of Money*.

prin compoziția cadrului, prin informația transmisă de mișcarea camerei de filmat, prin ordonarea scenografică a obiectelor.

Filmul său își ia ca subiect și încearcă să ilustreze faptul că lucrurile și faptele umane sunt relative, ambigue fără o semnificație dată odată pentru totdeauna. Filmul începe prin a spune că există cazul în care a câștiga sau a pierde pot fi ipostaze ale aceleași acțiuni, că granița dintre cele două este nesigură, mobilă, tranzistentă și că oricând una poate transforma în reversul său. Metafora filmului său se referă în ultimă instanță la precaritatea sensului și precaritatea condiției umane. Protagonistul principal al filmului este bătrânul jucător, iar prezența tânărului și a prietenei sale, deși inițial pare să fie vorba de un film al inițierii, nu sunt decât forme sau condiții pentru ca eroul să se înfrunte cu sine, condițiile de probă ale modului său de existență, o provocare de a-și căuta propria identitate.

Scorsese încearcă pariul de a face astăzi în comercialismul Americii, al cursei pentru un Oscar (care frecvent nu înseamnă decât o formă de alibi pentru o relansare publicitară), un film ale cărui surse spirituale, după cum recunoaște autorul, sunt din Kafka, iar modul simbolic ce dezvoltă conflictul eroilor ține de un scenariu psihic de tip Jung. E cert că filmul ține de un anume elitism intelectual, dar, e de remarcat că arta implică un elitism cultural prin definiție – fie și prin factorul de înțelegere a unor coduri culturale. Dealtfel, pe de altă parte, filmul poate fi considerat ca aparținând unei forme de revoltă la adresa filmului Hollywood standard. De aceea eroii săi sunt funciar niște ființe bântuite de o revoltă difuză orientată: șoferul din *Șoferul de taxi* (1976) încearcă să curme o situație nesatisfăcătoare pritr-un gest radical care eșuează și ironic îl transformă într-un exemplu de eroism civic, pugilistul din *Ragging Bull* (1980) (*Taurul furios*) își îndreaptă ostilitatea și agresivitatea asupra lumii și metaforic și-o canalizează în final în spectacolul teatral. De aceea eroul filmelor sale trăiește experiența alienantă a pierderii pragului de siguranță oferit de sensurile stabile și rămâne la limită sau trăiește disoluția în echivoc : șoferul din *Șoferul de taxi* dispare înghițit de imaginea luminilor frenetice ale orașului care se perindă prin dreptul parbrizului și în oglinda retrovizoare, eroul din *After Hours* (1985) (*După program*), se lasă transformat într-o statuie de ghips pentru a scăpa de urmăritorii care-l confundau cu un spărgător după ce trăiește o noapte angoasantă în compania unor femei stranii și imprevizibile, iar eroul din *Culoarea banilor* suferă experiența eșecului, a înfrângerii, cât și cea, mai dureroasă, a „coborârii" în abisurile sinelui.

Vorbeam de structura ideatică a filmelor lui Scorsese, dar rămâne de menționat calitatea inefabilă a imaginii sale care, pentru a fi receptată, presupune o apetență estetică ce admite jocul gratuit, non-figurativ, în definitiv, frumusețea imaginii. *Culoarea banilor* ilustrează modul fascinant în care imaginea urmărește combinațiile posibile dintre cele trei personaje sau se lasă „furată" de mișcarea geometrică a bilelor de biliard; deseori imaginea se lasă condusă de mișcarea jocului și încearcă pe alocuri să devină o instanță ce nu se mulțumește să reprezinte o istorie transparentă, ci încearcă să capete o autonomie. Astfel, de exemplul, în finalul filmului *După program*, camera începe să danseze părăsind încăperea în care se găsește eroul peliculei: astfel, jocul nemotivat al imaginii, „valsul" ei și independența ei ilustrează tocmai ideea echivocului, a ambiguității unde o lume ambiguă e reflectată de o instanță artistică la fel de ambiguă.

În concluzie, Scorsese este astăzi cineastul american care se apropie mai mult de mentalitatea artistică europeană înclinată să aprecieze istoriile cu anti-eroi ce suferă destine tragice (*Șoferul de taxi*, *Taurul furios*) sau variante de tragism kafkian (*După program*) în care subiectul este condiția existențială a individului aflat într-un univers a cărui coerență se dizolvă în echivoc (*Culoarea banilor*) și în care sugestia imaginii, a plăcerii exercitate de creearea unei imagini neliniștitoare răscolitoare în sine este condiția primă a artisticității.

1988 / *Almanah Ramuri*

24

FRUMOASA ADORMITĂ – Filmul comercial american

Filmul este o industrie care produce obiecte destinate unui larg uz comercial și, în consecință, producătorii americani înțeleg să asculte și să nu se abată de la litera acestei legi. Ei înțeleg să ofere publicului nici mai mult, nici mai puțin decât ceea ce dorește acesta să primească și produsul se vinde.

S-a vorbit mult de imaginarul profund (mituri și motive ce țin de structura și conținutul imaginarului nocturn, de arhetipurile inconștientului colectiv) ce captivează prin fața sa oblică, prin manifestarea sa latentă și insinuantă, dar e de notat, fără a nega importanța acestuia, că acest gen de filme se recunoaște și mai ales, atrage prin aspectul său imediat, prin transparența mesajului ce aparține de ceea ce am putea numi imaginarul cotidian.

Imaginarul cotidian se poate circumscrie ca univers al problematicii zilnice, al faptului divers care, prin asocierea cu o morală, o concluzie imediată, trivială în evidența ei, confirmă și întărește un principiu moral general valabil. Filmul comercial ecranizează amplificând cazuri de viață cotidiană, dar de fiecare dată repetând un mesaj convențional, o morală a bunului simț. Astfel ia naștere o producție masivă, ce cuprinde, în special, genul filmelor de un realism melodramatic al problemelor de familie sau filmele hiperbolice ce relatează aventurile eroului justițiar. Un film ca *Heartburn* (1986) (*Arsura inimii*) cu Jack Nicholson și Maryl Streep în rolurile principale se epuizează, și-și epuizează literalmente spectatorul, în tribulațiile domestice ale celor doi tineri căsătoriți care, de-a lungul întregului film, oscilează între spațiul de joc al bucătăriei și cel, al dormitorului, fără ca să putem să ne dăm seama care dintre ele este mai intim. Filmul relatează literal, adică nu spune mai mult decât înfățișează sau spun personajele, istoria unei căsnicii inițiată cu speranțe, ce-i drept cu oarecari ezitări din partea protagonistei, în care el, după nașterea primului copil,

își înșeală nevasta, apoi ea îl părăsește, el revine, urmează din nou un copil, din nou el se complace adulterului și din nou ea îl părăsește. Filmul pare să fie dictat de ritmul și mecanica unei obstinații a unuia de a procrea și a celuilalt de a comite adulteruri, fapt ce sugerează o repetiție infinită. Filmul se rezumă cu o uimitoare insistență la detectarea reacțiilor și gesturilor naturale care însă, accelerate, devine o mecanică lipsită de semnificație. Filmul, în paranteză fie spus, se salvează doar printr-o voită autoironie – eroina se uită la televizor unde crainicul povestește istoria propriilor ei nefericiri într-un rezumat de banal foileton – și prin faptul că cel care plânge la capul soției e Nicholson iar cea care suferă temporare nașteri și adulteruri e Maryl Streep. În rest, rămâne doar morala femeii care are curajul de a-și susține singură destinul. În aceeași direcție un film ca *Ordinary People*, (1980) (*Oameni obișnuiți*) film realizat de Robert Redford, istorisește cazul unei familii în care și fiul și tatăl suferă de un profund complex de culpabilitate întreținut de mama și soția, o ființă energică, mult prea voluntară pentru a le admite celor doi acte de independență. Un alt film *Terms of Endearment* (1983) (*Condițiile dragostei*) relatează cazul unei văduve ce suferă aventura îndrăgostirii de un ușuratic fost astronaut și tragedia pierderii fiicei care moare bolnavă de cancer; un film care prezintă victimele unui destin tragic implacabil, situate între orbirea pasiunii și soarta oarbă. În definitiv, aceste filme prezintă „cazuri" aparent ieșite din comun care însă servesc ca un soi de avertisment, privind statutul unei căsnicii și al unei familii ideale sau tipice.

În filmele axate pe aventurile unui protagonist singuratic se propune condiția de stabilitate a valorilor deja instituite social. Eroul pe care-l susține Sylvester Stallone în filmele din seria *Rocky I-IV*, sau *First Blood*, *Rambo*, *Cobra* reprezintă o variantă de promovare nediferențiată a noțiunilor de justiție, loialitate, bravură, și chiar forme, câteodată extreme, de naționalism. Eroul nu acționează niciodată primul, ci trebuie mereu impulsionat de o agresiune nedorită. El nu face decât să restabilească o stare ideală inițială, el repară, răzbună, răspunde, dar nu are niciodată inițiativa primului gest, el nu face decât să readucă lucrurile la matcă, să restabilească ordinea pierdută printr-o agresiune exterioară. Protagonistul acestor filme trăiește ilustrarea clasică a structurii narative de tip basm (vezi analizele celebre al lui V.I. Prop) sau în filmul narativ clasic hollywood in filmul western. De exemplu, în *Cobra* eroul apără victimele inocente de violența gratuită, nejustificată a unor psihopați pe care sistemul polițienesc obișnuit nu-i poate elimina prin judecată, ei fiind sub protecția nebuniei care-i absolvă de incriminarea unei vine săvârșite conștient. Conform principiului vaccinului, răul se tratează cu rău, și atunci filmul accentuează asemănarea dintre erou și criminalii pe care-i urmărește. Si el și agresorii au o gestică, un comportament cât și metode asemănătoare de a-și impune punctul de vedere. În fond, acest tip de erou de basm, simulează o infuzie de irațional, violență și dezordine, pentru a menține cu mai mult succes o stare ideală inițială. Astfel, o întreagă risipă de forțe spectaculoase se dizolvă în realizarea unei stări de pasivitate marcate de confirmarea valorilor bunului simț – adică, confirmarea destinului soporific al „frumoasei adormite".

25

TRAGIC ŞI EROIC ÎN FILMUL AMERICAN

Filmul american se simte atras de claritatea, de istoriile bine povestite care să fie accesibile și totodată, să aibă un impact afectiv cert asupra publicului. În general, producătorii, conștient sau nu, acceptă cu mai mare ușurință formulele verificate, de tradiție literară. Un asemenea model literar exemplar, prin excelență dramatic, este intriga tragediei. **Tragedia** este datorată fie acțiunii obstinate a eroului ce produce consecințe dramatice fie unei trăsături de caracter obsesional pusă în față, un defect sau chiar o calitate a sa. Prin respectiva acțiune sau trăsătură de caracter el stabilește premizele unei opoziții cu ceilalți sau cu sistemul. Frecvent eroul devine victima propriei sale naturi sau a destinului implacabil. Eroul tragic nu are psihologie, ci este un mecanism dominat de un unic algoritm comportamental. Orice s-ar întâmpla, orice obstacol ar întâlni eroul tragic nu face decât să repete acțiunea și formula care-l definește. Un exemplu prototip este Kane din *Citizen Kane* (1941) (*Cetățeanul Kane*) cel care are același comportament indiferent de situație și, într-un context, asta îi aduce succesul iar în altul, îi aduce decăderea. Ca orice erou tragic el are un unic tip de comportament și-l aplică la orice ”destinul” îi aduce în cale; și în acest gen narativ destinul își încearcă eroul cu mai multe probe.

Ducând până la capăt acțiunea în modul său obstinat-opac eroul tragic ajunge să se situeze față de context la finalul povestirii pe poziție diferită decât cea inițială. El nu învață și nu se adaptează, dar este privit într-o altă lumină la capătul drumului, la finalul narațiuniil. Eroul tragic nu are happy-end, el este o victimă până la capăt. Victima este, pentru public, un fel de mostră a unei condiții umane și a consecințelor unui mod de comportament nonadaptat. Publicul, prin identificare cu personajul și implicit cu destinul său, dar prin faptul că poate experimenta din exterior destinul tragic suferă el însuși o transformare „catarhică". Pentru a atenua efectul intens afectiv al finalului negativ al tragediei producătorii


25.1 *The Year of the Dragon* (1984).


25.2 *The Year of the Dragon*.


25.3 *The Year of the Dragon*.

americani preferă să-l suprapună o schemă concurentă, să-i spunem cea a mitului eroic al înfruntării dintre eroul pozitiv și principiul răului. Avantajul schemei este evident: imaginea oponentului poate fi supradimensionată iar „căderea" inițială a eroului are un mai sigur efect dramatic, și se termină, evident, cu happy end.

Un exemplu de film american care respectă rețeta mitului eroic fără să fie condiționat de impedimentul accentelor tragice ale schemei tragice este *The Year of the Dragon* (1984) (*Anul Dragonului*) în regia lui Michael Cimino. Protagonistul, în interpretarea lui Michael Rourke, polițistul încăpățânat și tenace ce nu face compromisuri, are trăsăturile eroului tragic prin inadaptare. El intră în conflict cu un mafiot, un traficant de droguri, varianta „nașului" în *Chinatown*. Filmul folosește din plin locurile comune ale filmului de aventuri : urmăriri, bătăi sângeroase, distrugerea unui restaurant într-un conflict armat ce amintește de încăierările de western și constriește scene tari ce surprind cinismul și violența lumii mafiei. Eroul se găsește proiectat într-o serie de înfruntări – ce deschid un plan mai profund ce vizează problema justiției și a statului minorităților – care-l îndepărtează de familie sau de prieteni și-l situează într-un conflict ce implică poliția, mafia și presa. Intr-un cuvânt, el se pune rău cu toată lumea, pentru ca la sfârșit să reușească ceea ce nimeni nu mai credea posibil: adică să-l doboare pe exponentul răului într-o luptă față-n față. Războinicul epuizat are parte, ca și noi de altfel, de un happy end.

Un alt film recent, *The Runaway train* (1985) (*Trenul scăpării*), în regia lui Andrei Koncealovski pune în scenă drama rebelului solitar, într-o formulă ce amestecă în mod egal



25.4 *Runaway Train*.



25.5 *Runaway Train (1985)*.

cele două scheme, cea a tragicului și cea a eroicului. Tehnica regizorului constă în stilizarea extremă a mitului eroic – el preia clișeele de western și le transpune într-un cadru contemporan – pentru a trece în reversul său tragic. Eroul (John Voight) condamnat pe viață, evadează dintr-o închisoare de maximă securitate din Alaska atât din cauza persecuțiilor la care îl supune directorul penitenciarului, cât mai ales, din dorința de a-și demonstra independența: în aventură i se alătură un mai tânăr complice; apoi cei doi se ascund într-o garnitură de tren formată din patru locomotive ce scapă accidental de sub controlul mecanicului de tren. Filmul insistă asupra scenelor de urmărire a trenului de către elicopterul directorului și asupra imaginilor ce reflectă conflictul care opune două caractere agresive, două ființe rudimentare. În final, cei doi se înfruntă deschis însă eroul face un gest umanitar salvându-și partenerul înainte ca locomotiva în care se află cei doi să se îndrepte spre o linie „moartă". Dintr-o urmărire tip „western" ce culminează cu înfruntarea protagoniștilor ia naștere un happy end. Pentru eroul tragic a învinge sau a pierde devine o falsă alternativă, căci el este în același timp un învingător și o victimă.

Martin Scorsese se singularizează printre regizorii americani prin experimentele sale cu formula eroului tragic. El pare că testează posibilitățile și variantele schemei, fie că face tragedia nesăbuinței și a geloziei în *Raging Bull* (1980) (*Taurul furios*) fie că răstoarnă tragicul prin intervenția unui final fals fericit, ironic, în *Taxi driver* (1976) (*Șoferul de taxi*), fie că-l convertește în absurd în *After Hours* (1985) (*După program*). De exemplu, *After Hours* începe cu un „plonjeu" amețitor al camerei de filmat, o „cădere" ce alege implacabil un funcționar aflat în fața unei console de calculator. Intr-un fel e vorba de o metaforă a destinului care-și alege la întâmplare victima, adică individul șters, apogeul banalității, așezat confortabil și sigur în matca și sub platoșa tehnicii. Eroul își încetează activitatea diurnă și îl vedem așezat la masa dintr-un snack-bar citind Henry Miller, „*Tropicul cancerului*"_ – bovarism local - ; prilejul ideal pentru a deveni victima unei agresiuni nocturne, adică de a fi „agățat" de o tânără. Pornind de aici aventura se precipită: el ajunge într-un cartier din Soho, departe de casă – loc de unde nu mai poate pleca după cum mărturisește regizorul, o sugestie kafkiană – și este rând pe rând asaltat de eroinele filmului. Regizorul urmărește aproape cu cinism personaj ridicol confruntat cu realitatea unei sinucideri, cu furia oarbă a unei mulțimi ce-l confundă cu un spărgător, cu firea insuportabilă a unui șofer de taxi, cu refuzul unui portret, cu agresiunea unor dansatori cuprinși de febra dansului „punk" – în ultimă instanță cu o realitate umană obtuză, ce exclude posibilitatea comunicării. Într-o scenă ce oscilează între patetism și ridicol, eroul cade în genunchi disperat și întreabă cu privirea îndreptată spre camera de filmat : „Ce vrei cu mine? Ce-am făcut?" În final, ascuns într-o statuie de ghips



25.6 *Runaway Train*.

– pentru a scăpa de urmăritori e „înfășat" în ghips – e furat de adevărații spărgători, care gonind prin oraş, îl aruncă în fața instituției de unde plecase cu o zi înainte. Porţile instituției se deschid și începe o nouă zi. Eroul se așează în fața consolei calculatorului – camera se îndepărtează și, în accentele muzicii, începe să danseze părăsind birourile. Tragicul suferit de erou e aici absurd în măsura în care protagonistul exponent al mediocrității, trăiește o experiență halucinantă, o proiecție a propriilor sale temeri într-un spațiu închis; în măsura în care această experiență nu-l transformă, el nu are conștiința existenței sale; în măsura în care vina tragică nu există – doar dacă mediocritatea ar putea fi una – vina sa fiind, în definitiv, un gol, o absență a vinei.

Schema tragică și formula eroică sunt sursele unor ”complicații" estetice. *Anul dragonului* ascunde sub forma încăpățânării eroului tragic o luptă eroică cu antagoniști valorizați negativ (valorile sociale ale moralei ies din acțiune triumfătoare. *Runaway train* unifică cele două scheme pentru a crea un western liric unde dispariția eroului tragic generează premiza apariției eroicului. In After Hours eroul tragic ne atrage atenția lipsei de eroism a formulei. Formula schemei tragice aliată cu cea a mitului eroic guvernează astfel ecranul american în unele filme de la aventura neagră la cea lirică.

26

DILEMA PASIUNII

Alături de categoria filmelor de autor, creații ce țin de individualitatea originală a unui artist și care pot fi deseori șocante prin insolitul formei; alături de categoria filmului de gen minor sau de formula populară: feeria, aventurile, „horror-story", „love-story", filmul polițist, filmul cu gangsteri sau melodrama socială, creații ce mizează pe reacții extraestetice, adesea de un gust îndoielnic, destinate unui public avid de senzații tari sau de apă de roze, există și categoria filmelor care, prin tematica larg accesibilă a universului cotidian reprezentat, a faptului divers căruia i se asociază o concluzie întărită de un principiu moral general-valabil ce se adresează unui public extrem de larg și care se susțin prin profesionalismul realizării. Filmele de acest gen refac în modele, generate de o construcție artistică „transparentă", cazuri de viață banale sau extreme, reamintindu-ne de fiecare dată morala bunului simț sau, în mod particular, dilema pasiune sau datorie. Astfel, filmul *Cuvinte de alint* (1983) (*Terms of Endearment*) în regia lui James Brooks, relatează în termenii vieții contemporane drama clasică a conflictului dintre datorie și pasiune în care însă tensiunea dramatică e corectată de spiritul optimist al voinței de a-și dobândi un mod de viață euforic. O femeie trecută de prima tinerețe, dar încă fermecătoare și tumultoasă, rămasă văduvă, se găsește scindată între dragostea și tentativa exuberanței inspirată de prezența unui bărbat, un fost astronaut, și datoria față de fata ei aflată la vârsta critică a adolescenței. Personajele descoperă în iubirea lor o compensație pentru insatisfacția creată de nerealizarea lor prezentă, o compensație pentru sentimentul inutilității provocat de o viață monotonă, lipsită de atractivitatea unei responsabilități de lungă durată sau de satisfacția unei realizări. Jack Nicholson, protagonistul filmului, interpretează rolul ex-astronautului care păstrându-și nostalgia zborului creează un personaj captivant prin vitalitate și nonconformism, cât și prin atracția exercitată de un spirit expansiv, comunicativ și deschis. Shirley Mac Laine, partenera sa, redă într-un amplu


26.1 *Terms of Endearment* (1983). Planuri ce pun în prim plan privirile și accentuează jocul dramatic al dialogului și al intersubiectivităților. Personajele se definesc ca și psihologii - emoții, sentimente, credințe, opinii - în confruntare și dialog cu celălalt.


26.2 *Terms of Endearment*.


26.3 *Terms of Endearment*.


26.4 *Terms of Endearment*.


26.5 *Terms of Endearment*.


26.6 *Terms of Endearment*.

registru rolul femeii vrăjite de aventura unui nou început, aflată sub imperiul fascinației extremelor pasiunii, dar și în postura confidentei și prietenei unei tinere, fiica sa, care începe să-șă clădească un cămin prin forțele proprii. Deborah Winger și Danny de Vito formează tânărul cuplu care pornește aventura căsniciei așezându-se deliberat pe o poziție independentă de tutela familială, parentală.

Dar, în contrast, finalul fixează condițiile experienței tragice a cotidianului, cât și cele ale probei, adică încercarea „virtuților„ eroilor. Astfel, conform schemei scenariului clasic, victimele sunt supuse probei suferinței și accidentului provocat de destin: tânăra fată moare

în spital datorită unui cancer. Filmul e interesat de atitudinea eroilor în fața implacabilului, de modul lor de a recupera o suferință și de a continua valorile vieții păstrându-și integritatea și stabilitatea sufletească în fața unei morți absurde. Filmul confirmă și întărește imaginea unei iubiri perene realizabile oricând între doi oameni cât și imaginea relațiilor familiale fundamentate pe o structură de respect. În rest, pelicula dezvoltă exemplul femeii care are curajul de a-și înfrunta singură destinul.

27

PETER GREENAWAY - Despre sens şi afecte în filmul de avangardă contemporan

„Bucătarul , hoţul, soţia şi amantul ei"
Regia: Peter Greenaway (1989)

Ultimul film al regizorului britanic Peter Greenaway (alte filme importante ale sale sunt: *Contractul desenatorului* (1983), *Burta unui arhitect* (1985), *Înecându-se pe numere* (1988) are o poveste clară și un mesaj obscur.

Bucătarul ține un restaurant de lux. În fiecare seară hoțul, însoțit de acoliții săi, vine în restaurantul bucătarului. Soția sa, sătulă de bădărăniile partenerului său, se îndrăgostește de un client, un profesor. Bucătarul este martorul și complicele întâlnirilor amanților.

De îndată ce află vestea adulterului, hoțul îi urmărește pe vinovați. Îl descoperă pe amant. Îl ucide forțându-l să înghită cărțile din biblioteca în care se ascunseseră cei doi. Femeia se răzbună și, cu ajutorul bucătarului, îi oferă hoțului, drept ospăț final, cadavrul amantului. Ea îl obligă să înghită din trupul acestuia și apoi, acuzându-l disprețuitoare de canibalism, îl împușcă.

Anecdota e banală. Originalitatea stilului lui Greenaway nu se manifestă aici.

Intriga reunește câteva personaje în jurul unui subiect erotic și alimentar. Personajele sunt desemnate generic – în convenția literaturii medievale. Povestea e o parabolă ce reunește câteva funcții (nume) convenționale: hoțul, bucătarul, soția, amantul.

Sensul parabolei se descifrează din interpretarea alegoriei culinare și/sau erotice. Narațiunea pune în raport două activități: mâncatul și iubirea. Cele două activități eșuează. Istoria nu are un happy-end: iubirea „moare" în urma răzbunării „omului rău" și el, la rândul său, moare ucis de soția sa. Amantul moare înghițind pagini din cărțile bibliotecii care e incapabilă să-i ofere o pavăză în fața violenței și răutății iar hoțul moare înghițind din trupul amantului, ultima sa cină. Iubirea și ospățul – patul și masa - se identifică în acțiunea finală a morții.


27.1 *The Cook the Thief His Wife & Her Lover* (1989). Filmul exploatează figurile grafice ale orizontalității. Dimensiunea și forma cadrului permit atât ghidarea cât și dispersia atenției în cadru.



27.2 *The Cook the Thief His Wife & Her Lover*. Orizontalitatea corpului gătit - de mâncat - și verticalitatea călăului devenit victimă.


27.3 *The Cook the Thief His Wife & Her Lover*. Orizontalitatea compoziției permite aglutinarea detaliilor într-o punere în scenă complexă cu obiecte diseminate peste care privirea spectatorului poate introduce mișcarea.



27.4 *The Cook the Thief His Wife & Her Lover*.

Avem în față o alegorie. Destinul protagoniștilor e supus deviației impulsurilor. Impulsul erotic și cel de supraviețuire, mâncatul, se îndreaptă spre realitatea inefabilă a morții.

Moartea e ireprezentabilul. Ea e pragul de nonsens, obscuritatea care interzice semnificația, spre care se îndreaptă impulsurile vieții. Totodată ea e prezentă și se insinuează în chiar interiorul impulsurilor vitale.

Semnele morții apar și prevestesc moartea încă de la început. Acțiunile personajelor cât și dorințele care le dictează comportamentul sunt contaminate – pervertite – de un funciar nonsens.

Spațiul în care se desfășoară intriga e împărțit în patru compartimente fiecare având o culoare simbolică dominantă. Exteriorul, teritoriul infernal unde bântuie câinii vagabonzi, e colorat în albastru. Interiorul e compus din trei încăperi:

a) Bucătăria, locul gestației mâncării e scăldată într-o lumină verde putredă, am spune. Locul nașterii bucatelor conține semnele extincției, ale morții: putrefacția și decorul infernal (bucătăria pare o cameră de tortură, citat imagistic al infernului medieval).

b) Sala restaurantului, locul înghițirii, încăperea unde se amestecă o recuzită medievală cu hainele baroc-decadente ale unui ostentativ futurism (o versiune a amalgamului muzeal de tip postmodern utilizat, de exemplu, de Terry Gilliam în *Brazil*), e scăldată în roșul pasiunii „devorante".

c) Ultima încăpere e toaleta, locul excreției, al excluderii abjectului care, surprinzător, e luminată de un alb orbitor. Domeniul „căderii" – al expulziei cadaverice; <u>cadauer</u>: carnea care cade (?); căderea și carnea – e colorat în albul nașterii, al purității.

Simbolistica culorilor e inversată parodic. Gestația (a) e descrisă în culorile putrefacției cadaverice iar dejecția (c) în culorile inocenței. Cele două spații se intersectează,

își pierd diferența, granița, limita.

Carnavalul (carne-vale) ține de perioada licențelor, a exceselor transgresive. Carnea devine obiectul dramei morții – nașterii. Travestiul de carnaval indică tocmai modul amestecului dintre locurile eterogene, abolirea dintre lucrurile inițial deosebite. Moartea e travestiul (pervertirea) nașterii iar geneza masca morții; bucătăria și privata se deghizează reciproc; infernul și paradisul se confundă. De unde sunt excluși amanții? Din infernul tandreței sau din paradisul infernal?

Decorul, evident, ne amintește de structura *mysterium*-ului medieval (infern, pământ, paradis), cu excepția notabilă a „răsturnării". Lumea nu mai e ordonată pe o axă verticală, ci pe una orizontală. La mijloc (b) are loc ospățul (un alt motiv al literaturii medievale). Modelul ospățului este agapa, *coena*, cina sacră. Modelul plastic este „*Cina cea de taină*" a lui da Vinci. Camera de filmat a lui Greenaway descrie ospățul la modul palimpsestului. Textul citat e compoziția tabloului lui da Vinci. Camera de filmat „mătură" câmpul vizual de la stânga la dreapta și invers, păstrând viziunea frontală a modelului.

Masa se prelungește în stânga (*sinistra*) – infernul sau bucătăria morții – și în dreapta (*destra*) – paradisul sau latrina genezei.

Structura decorului suprapune (1) compoziția tabloului lui da Vinci cu (2) structura etajată orizontal a *mysterium*-ului, iar ordinea cosmică medievală se compartimentează pe orizontală: verticalitatea ascensiunii devine orizontalitatea tubului digestiv și a scenei teatrale.

Decorul ne anunță, astfel, că avem în față un text ce utilizează sistematic o serie de referințe culturale trecute printr-un filtru parodic. Filmul se teatralizează – într-o manieră acut felliniană -, el devine locul artificiului cultural. Textul nu mai lucrează inocent cu un *mimesis* naturalist, el nu mai trimite la lumea reală (empiric reală), ci utilizează artefacte cultural elaborate.

Ce rol joacă aceste referințe culturale?

În filmele anterioare ale lui Greenaway acestea serveau drept modalitate de a afirma că arta filmului operează cu un catalog de imagini deja fabricate, cu o tradiție artistică și că istoria relatată este un comentariu alegoric asupra destinului semnelor artistice. Arta azi nu mai poate, în consecință, inventa imagini noi. Ea nu poate decât să „remanieze" forme deja inventate. Ea nu poate fi decât un comentariu deziluzionant al semnelor artistice.

Iubirea și mâncatul își depășesc măsura; ele se proiectează dincolo de spațiul scenic pus inițial la dispoziție. Sensul lor, ca atare, se pervertește:

(c) putrefacția paradisiacă e martora scenelor de iubire, iubire care în cele din urmă piere.

(a) matricea putredă e locul unde ia naștere trupul amantului ca aliment, ca pedeapsă a morții.

Drama eroilor și metafora iubirii se resorb în drama alimentară a cărnii.

Carnea pune în scenă jocul victimei. Hoțul este un violent opresor. La sfârșit călăul se transformă în victima bulimiei sale.

Iubirea pe care o respingea îi revine ca ospăț repulsiv. Fostele sale victime se răzbună oferindu-i un respingător dejun.

În fapt, bucătarul îi oferă hoțului trupul amantului literalmente gătit și, ceea ce este mai important pentru stilul și efectele pe care le caută Greenaway, pregătit cu un deosebit rafinament; căci, rațiune decadent stilistică restaurantul în care ne aflăm este cel mai reputat din oraș. Recunoaștem aici intenția regizorului de a vorbi despre dialectica plăcerii și artei. Hoțul are în fața sa, pe un platou aurit, o adevărată trufanda, un climax al artei culinare – al

artei în genere, în măsura în care este un ornament baroc, inutil, gratuit.

Intriga filmului este citită – prin introducerea unor inserturi ironice care, înaintea fiecărei scene, prezintă un adevărat regal verbal, meniul zilei – ca o metaforă a artei, a plăcerii de a metaforiza, de a înlocui realitatea cu ornamentul inutil al discursului artistic. Pentru Greenaway arta ascunde pericolul morții - de fapt îl travestește sub haina strălucitoare a ornamentului gratuit sau extrem de costisitor, gigantica cheltuială inutilă a simțurilor. Amantul moare în urma „înghițirii" a ceea ce îi plăcea mai mult, pentru el plăcerea lecturii se transformă într-o ingurgitare nefastă. Hoțul, un alt hedonist, este un mâncău care admiră arta bucătarului și luxul parurii de lux. Bucătarul – metafora artistului, martor, complice și creator al metamorfozei alimentului în artă – nu se dezice: gătește cadavrul după toate regulile artei și îl prezintă clientului conform unui extrem de rafinat ceremonial. Produsul este abject în măsura în care pervertește climatul artistic, climatul artei, adică al plăcerii artistice ce ascunde și decorează cadavrul, ireprezentabilul morții.

Spațiile, culorile și simbolistica lor, rolurile opuse se travestesc, se pervertesc sub semnul morții. Moartea se constituie în echivalentul înghițirii cărnii. Victima se confundă cu călăul; dejecția sau nașterea, căderea cu resurecția; iubirea cu mâncatul; plăcerea cu neplăcerea; violența cu tandrețea; înghițitul cu eliminarea, intromisiunea cu expulzarea; afară cu înăuntru. Spațiile și rolurile sunt reversibile, trădând în interiorul lor opusul lor, deghizat.

Iubirea este echivalentul erotic al impulsului fiziologic de a înghiți. A mânca produce însă ambivalent plăcere (soției) și neplăcere (hoțului). A înghiți este aici un nonsens, o obscuritate viscerală, nu o metaforă.

Obscuritatea nu este dată de anularea contrariilor cât de coprezența lor și perpetua lor translație, metamorfoza și alunecarea plăcerii în neplăcere.

Din dejecție (putrefacția infernală) ia naștere carnea, trupul – și Greenaway reprezintă pe dos istoria izgonirii din paradis a cuplului primordial - , iubirea vinovată și ospățul (*coena*) care, la rândul lor, se prelungesc în latrina paradisiacă; aici începe „înghițirea erotică" a amanților care, din satisfacție a dorinței, se transformă în „praznic" (uciderea amantului) ce dă naștere compensației, adică unei cine mortifere menită să pedepsească injuria. Același lucru e plăcut și neplăcut; prin repetiție, plăcerea devine respingătoare iar neplăcerea o dorință.

Nonsensul, pentru Greenaway, nu e absurd metafizic.

Sensul se „absoarbe"; sensul e absorbit de iraționalul afectelor. Afectele sunt ambivalente. Ele conțin un aspect manifest și unul latent. Latența se dovedește a fi mai puternică, mai insinuantă decât latura manifestă a acestuia. Dorința de moarte din manifestul dorinței de viață (înghițitul hranei trupești sau spirituale) e mai puternică.

Amantul citește la masă spre furia hoțului care-i atrage atenția furios că la restaurant se mănâncă, nu se citește; hoțul îl obligă pe amant să înghită literalmente paginile cărților. Plăcerea lecturii devine suferința înghițitului. Perversiunea amanților – înghițirea lor reciprocă - ,plăcută pentru ei e răsturnată și oferită ca suferință literală hoțului. Perversiunea e plăcută într-un context (lectura ca înghițire metaforică a hranei spirituale la masă și înghițirea trupească ca metaforă a iubirii) și neplăcută o dată cu inversarea rolurilor și schimbarea contextului – înghițirea literală a paginilor și a trupului. Repetiția actului duce la devierea sa și generează apariția exhaustiei, a morții indiferente. Justine și Juliette, personajele romanelor lui Sade, trăiesc o experiență pervers erotică identică pe care o resimt diferit: aceeași existență provoacă dezgust sau atracție; una rămâne o fecioară, o victimă a victimei. Afectele sunt iraționale, ele se pot fixa imotivat asupra unui obiect oarecare, euforic sau disforic.

Plăcerea și neplăcerea sunt indiferente la natura obiectului. A înghiți trupul iubitului

– metafora creștină a eucharistiei, a înghițirii simbolice a trupului cristic, victima prin excelență la care fac deseori aluzie filmele lui Greenaway - , sinonimul simbolic al iubirii, devine, prin repetiție literală, o abjecție. Gestul repetat cu rolurile inversate – chiasmul – e abject.

Bucătăria – moartea fetidă care naște, din care ia naștere resurecția victimei – provoacă atât plăcerea cinei cât și neplăcerea praznicului canibalic. Eucharistia se citește ca un canibalism; ea se pervertește în abject; iubirea ascunde și totodată pregătește moartea. Iubirea care moare renaște ca agent al morții vindicative, returnate agresorului.

Gestul repetat devine altceva. Gestul literat identic în contexte diferite capătă o altă semnificație : a mânca sau a iubi, prin repetiție, capătă culorile indistincției. Impulsurile vitale, repetate, duc la realitatea indiferentă a morții.

Însăși reprezentarea filmică repetă acest mesaj. Filmul se folosește de citate, de artefacte culturale cărora, prin decontextualizare și inserare în contexte parodice (recontextualizare), le reevaluează semnificația; într-un anume sens le epuizează semnificația, le-o absoarbe, le-o fagocitează prin încorporare (Cina de taină, eucharistia, crucificarea victimei cristice, izgonirea din paradis, simbolistica cromatică).

Universul filmelor lui Greenaway organizează o lume în care discursul artistic este și reprezintă o alegorie imposibilă, o alegorie care nu trimite la nimic, care, mai bine spus, nu reprezintă nimic, nonsensul fiind subiectul ei. Incapacitatea artei de a transmite un mesaj dat devine însăși mesajul filmului. Interdicția de sens operată asupra semnului artistic vine în urma prezenței copleșitoare a unei „conjurații", a unei forțe maligne ce „deconstruiește" sensul. Artistul devine victimă prin excelență. Evenimentul e reprezentat cu ajutorul crucificării. Crucificarea inocentului e reprodusă însă rizibil, parodic: artistul nu moare pentru o cauză sacră, el este doar o pură victimă. Conjurația interzice ca semnele să capete un sens definit: ea manifestă o latentă dorință de moarte. Motivația acestei conspirații este și ea obscură, poate doar cu excepția funcției sale, aceea de a produce încontinuu victime. Textul artistic este și el un mecanism care funcționează în gol. El nu generează decât semne obscure. Textul artistic nu poate crea – el e steril. Tot ceea ce poate face este să reproducă, să citeze semnele artistice anterior formate. Textul devine muzeu, iar muzeul se confundă cu cripta, cu columbarul funebru, cu cimitirul bibliotecii. Obscuritatea definește prezența morții, adică a ireprezentabilului prin excelență. Ireprezentabilul - obiectul morții – devine subiectul alegoriei artistice, alegorie obscură, victima unei conjurații la fel de obscure a cărei motivație și dorință este tocmai instaurarea indiferenței morții. Arta, ca discurs, se confundă cu doliul, cu tânguirea și pregătirea morții, în fond cu o etapă de apropiere a morții.

Ce se întâmplă în acest film? Intruziunea nonsensului ia aici o formă particulară. Locul genezei mâncării, ceea ce servește vieții, continuării ei este reprezentat ca un spațiu infernal, un spațiu al putrefacției. Locul eliminării abjecției, al putredului visceral este, prin contrast, reprezentat în culoarea albului spiritualizat. Inversarea culorilor tradiționale e o perversitate. Sensul însuși e pervertit. Semnificația culorilor nu e numai mecanic inversată, ci, din interiorul cadrului semnificației lor inițiale, e deviată.

Obiectul filmului: ceea ce nu ține de cunoașterea teoretică – afectul (Gefuhl) – și valorile sale (plăcerea/neplăcerea) cât și dorința, înțeleasă ca mecanism iterativ ce „pre-*gătește*" indiferența morții, exhaustia ei. Plăcerea/neplăcerea sunt colorațiile gustului artistic; afectul, metafora „gustului estetic" – dulce-amar; atractiv-respingător, proaspăt-fetid. Filmul apare ca un comentariu dezabuzat asupra relației „culinare", ambivalente, a ficțiunii cu ficțiunea. Filmul trăiește drama dorinței (iubirii/morții) dusă până la anorexie semantică față de obiectul (instrumentarul) său: tradiția artistică.

Euphorion, 7/05/1990

28

OLIVER STONE - Cacialmaua războiului

„Născut pe patru iulie” (Born on the fourth of July) 1989
Regia: Oliver Stone
Actorii: Tom Cruise, Willem Dafoe, Tom Berenger, Kyra Sedgwick
Scenariu: Ron Kovic şi Oliver Stone

Recentul film al lui Oliver Stone, autorul filmelor *Plutonul* și *Wall Street*, - nominalizat la opt premii Oscar - reia tema războiului din Vietnam, devenită în ultimii ani o piatră de încercare pentru regizorii americani, dacă e să ne gândim numai la filmul lui Stanley Kubrick, sau la ultimul film al lui Brian de Palma, *Casualties of War*. Cu acest film avem în față o reluare a problemei și o continuare a istoriei din *Plutonul*: descoperirea de către tânărul inocent a ororilor războiului.

Conform unei structuri compoziționale în trei timpi, deja verificate (revista *Cahiers de cinéma* vorbește de o structură epică de epopee: de „forța primitivă a marilor fresce epice”) filmul reprezintă istoria victimei unei conflagrații de export. Eroul, Ron Kovic, trăiește o perioadă de ezitări în urma căreia se hotărește brusc să se înroleze pentru a lupta pentru „apărarea țării de amenințarea comunismului”, crezându-se „eroul național”. În timpul luptelor tânărul soldat descoperă nu atât realitatea absurdității conflagrației în sine (soldații ucid din neștiință o familie nevinovată), cât faptul că, sub cauțiunea „luptei” pentru o cauză anume, se poate ascunde sau manifesta, în mod mascat, orice abjecție. În cazul său e vorba de o crimă. Desigur, eroul o comite din greșeală: în confuzia retragerii în panică dintr-o ambuscadă vietnameză soldatul trage într-o siluetă care se dovedește a fi unul dintre camarazii de arme, un conațional.

În partea secundă a peliculei suntem martorii agoniei protagonistului. Kovic este o dublă victimă a mecanismului războiului. El se întoarce acasă cu picioarele paralizate în urma unei răni. Totodată el revine mutilat psihic de crima pe care a săvârșit-o, fie și neintenționat. El rămâne și se consideră un handicapat atâta vreme cât adevărul nu se mărturisește, nu este adus la lumină.

Dincolo de atracția exercitată de realizarea tehnică fără cusur, de imaginea



28.1 *Born on the Fourth of July* (1989). De la filmările liric eroice ale spațiilor deschise de tip western ale cămpului de luptă...



28.2 *Born on the Fourth of July*. la abandonarea ironic-dramatică a victimei, a handicapatului exclus într-un peisaj pustiu, într-un nicăieri.

spectaculară a scenelor impresionante ale câmpului de război sau ale spitalului de campanie, adevărat infern, de compoziția actoricească de excepție a lui Tom Cruise, filmul atrage prin problematica lui ce rămâne dincolo de analiza absurdului războiului. Bineînțeles că pelicula exploatează din plin drama tânărului imobilizat pe viață, condamnat definitiv la scaunul invalidului. Găsindu-și un ecou imediat, filmul ne pune însă problema responsabilității victimelor unui război, de fapt cauțiunea care îi asigură unui guvern să ignore victimele create de o luptă purtată în numele unor valori ideologice date – și considerate ideologice în măsura în care nimeni nu crede în ele; ideologice în măsura în care le permite unora să-i manipuleze, să-i instrumenteze pe alții pentru a câștiga de fapt beneficiul unei platforme de alegeri, pentru a-și câștiga suporteri în „spectacolul" sărbătorii naționale, 4 iulie, veritabil carnaval al unei monstruoase minciuni naționaliste.

Rezultatul unei asemenea politici dezastruoase e reprezentat prin intermediul figurii victimei condamnate la un handicap definitiv și mutilarea pe care o suferă oamenii ce le cuprinde pe rând trupul și apoi spiritul. Indivizii suferă, se ceartă, sunt dezbinați și ajung în cele din urmă la tragica situație de a se ucide între ei. În *Plutonul* asasinatul era făcut cu sânge rece, aici el e înfăptuit sub acoperirea confuziei, simbolic, aceasta însemnând o profundă confuzie mentală. O scenă paroxistică îi reprezintă pe cei doi handicapați, părăsiți în cărucioarele lor de invalizi pe o șosea pustie și prăfoasă în Mexic, certându-se, înjurându-se, bătându-se și rostogolindu-se ca două animale prin praf. Kovic își recuperează condiția și demnitatea umană doar recunoscându-și vina, dând câștig de cauză adevărului în pofida alibi-ului oferit de circumstanțele războiului.

Sub garanția oricărei rațiuni (ideologii), în numele oricăror valori sau idei, prin „ceața" oricărui câmp de luptă și sub orbirea momentană a oricărui conflict, moartea unui om rămâne o crimă. Finalul filmului ni-l arată pe erou câștigându-și valoarea și utilitatea socială apărând cu înverșunare, împotriva curentului de opinie majoritar, cauza încetării războiului din Vietnam, încetarea războiului însemnând aici momentul de reflecție și de disociere, de recuperare catarhică a adevărului și de identificare expiatoare a responsabilității. În fapt, lecția filmului se consumă ca pledoarie pentru luciditatea individului în fața cursei întinsă de ideologia unui guvern care, în cele din urmă, s-a dovedit iresponsabil. Căci, ne punem întrebarea în linia filmului, cine e responsabil în fața suferinței celor care, din naivitate și idealism, luptă pentru o cauză dreaptă ce se dovedește a fi doar o cacialma de zile mari? Și orice tăcere în fața acestei realități, fără îndoială, - mai ales la nivelul celor „aleși", reprezentanții puterii – complicitatea lașității și cupidității.

Contrapunct 7/7 1990

29

PAUL VERHOEVEN - Filmul „Peep-Show” (1990)

TOTAL RECALL 1990
Regia: Paul Verhoeven
Actori: Arnold Schwarzenneger, Rachel Ticotin, Sharon Stone, Michael Ironside, Ronny Cox

Unul dintre cele mai anunțate filme ale anului 1990 a fost un film S.F. al cărui star este Arnold Schwarzenneger. Pe afișul reclamei a doua stea era regizorul, Paul Verhoeven, un regizor olandez – cel care a realizat *Robocop*, filmul în care într-un Los Angeles al unui viitor nu prea îndepărtat un polițist, în urma unui extrem de brutal contact cu o bandă de răufăcători, e transformat într-un robot, un *cyborg*, adică o ființă de metal din care singura parte umană conservată nu mai este decât capul.

Filmul, intitulat *Total Recall* (*Amintirea absolută*), ilustrează o poveste la care Verhoeven revine: aceea a căutării identității. Regizorul e interesat de efortul eroului de a sparge opacitatea absenței memoriei, opacitate obținută prin intermediul acțiunii operatorii (obsesie medicală) ce realizează un ecran proteză hightech (o altă obsesie, de astă dată tehnicistă) și în urma presiunii conjurației sistemului, o cursă întinsă de către un agent al puterii administrative (obsesie a răului reprezentat de distanța administrativă a puterii corporatiste). De altfel, pentru a marca această obsesie, Verhoeven utilizează același actor ca și în *Robocop*, Ronny Cox, pentru a interpreta rolul patronului executiv al unei corporații ce ascunde adevărul pentru a obține profitul și puterea, Coohagen. E de remarcat (și asta e valabil nu numai pentru regizorul olandez) că angoasa în fața sistemului se amestecă cu anxietatea urbană – decorul este cel al unei societăți violent decadente, o periferie înecată de murdăria gunoiului, de dinamica sau recuzita publicității și de ecranele de protecție ale poliției contra teroristului ori gadgeturile informatice, robotice.

În anul 2048, pe Pământ, în fiecare noapte Douglas Quaid se trezește dintr-un coșmar care-l proiectează obsesional-repetitiv pe Marte. Se decide – în pofida sfaturilor prietenilor și ale seducătoarei sale soții – să apeleze la serviciile unei agenții de voiaje „reale”



29.1 *Total Recall* (1990). Două păpuși cu expresii faciale bine conturate, dar care intrigă totodată prin anularea umanului.



29.2 *Total Recall.*

în vise artificiale pentru a se întoarce ca agent secret pe planeta roșie. Dar, dintr-un accident, descoperă că anamneza lui nocturnă este de fapt o proiecție reală: într-adevăr fusese agent secret pe Marte (se și „întâlnește" cu fosta sa identitate care îi lasă un mesaj televizat, un fel de scrisoare cu indicații de parcurs), unde se pregătea o revoltă (sau o revoluție) și că, la întoarcere, îi fusese ștearsă memoria pentru a i se grefa, printr-un „implant de memorie" o nouă identitate, o nouă viață. Douglas Quaid se întoarce pe Marte pentru a-l înfrunta pe fostul său patron, Coohagen și aici descoperă din nou că actuala sa identitate (cea în care știe că are o memorie ștearsă) este de fapt un trucaj destinat a deturna atenția, a înșela așteptările revoluționarilor (care acceptă în sânul lor un agent secret răspopit chirurgical) și a conducătorului lor, un infant-mutant încastrat în trupul unui alt personaj, ceva în genul animalului cu puteri parapsihologice din *Războiul stelelor* (figură dublă ce repetă jocul de dubluri al filmului), îi face inițierea finală pentru a-i releva existența unei camere secrete (echivalentul camerei puterii ascunse din basme) de unde, cu ajutorul unui gigant reactor nuclear, se poate răspândi atmosferă pe Marte. Desigur, ca orice basm contemporan el are și un aspect financiar de subtext. Coohagen, ca administrator al coloniei, nu vrea să se descopere, și mai ales, să se declanșeze reactorul care, astfel, l-ar priva de taxele pe care le impune pe aerul respirabil. În fapt, agentul se supusese la o „trecere" voită (o moarte artificială) prin noua identitate de care, după obținerea informației (cine e și unde se află infantul-mutant) sau succesul operației (misiunii) s-ar fi dispensat.

Tema identității duble – figura *dublului* - e repetată în diverse variante de-a lungul filmului și e reprezentată ca un joc incontrolabil, lipsit de repere între identitatea eului în parametrii săi personali și identitatea „construită" de către un trucaj economic și politic. Este percepția și experiența unor date senzoriale – ce definesc identitatea persoanei – produsul unui for interior pe care îl stăpânim și ne aparține sau aparține unui alt „generator" de identitate?

Pentru protagonist recuperarea amintirii și căutarea identității echivalează cu o acută investigație în arcanele delirului paranoiac: unde nu știi în ce loc te găsești (pământ – marte), sub dominația căror reguli de veridicitate (reală – onirică), cui îi aparține controlul universului în care te afli (este lumea ta sau este visul altcuiva) și în ce fel de lume te afli (cu statut real, echivoc sau ficțional). Quaid are o dublă problemă: una de proprietate (ale cui sunt amintirile) și o alta de status de ralitate ale percepțiilor (realitate sau ficțiune).

Tema este frecvent reluată de Hollywood. *Inception* (Christopher Nolan, 2010) proiectează personajele în visele altora unde pot „opera" diverse intrigi și acțiuni care se vor răsfrânge în credințele celui care e gazda visului. Si, cu un accent suplimentar, cei din



29.3 *Total Recall*. Filmul e realizat în stilul clasic hollywood. O serie de planuri apropiate ale fețelor personajelor (o serie de *single*-uri) care susțin tensiunea dramatică a dialogurilor și focalizarea narativă.



29.4 *Total Recall*.



29.5 *Total Recall*.



29.6 *Total Recall*.



29.7 *Total Recall*.



29.8 *Total Recall*. Cinematograful Hollywood se bazează, în contrast cu teatrul, pe prim planul feței umane - universal nonverbal recognoscibil și familiar oriunde în lume.

vis pot visa mai departe; ceea ce proiectează personajele în spații „ficționale" din ce în ce mai îndepărtate de spațiul real. Originar, literar, tema apare basmele Șeherezadei din *O mie și una de nopți*. Ceea ce însă interesează cinematografic este omologia dintre planurile cinematografice subiective (ce au un status de realitate legat de o subiectivitate dată, de un personaj) unde ceea ce vedem pe ecran este ceea ce vede și percepe un personaj și nu un punct de vedere obiectiv, al unui narator cinematografic situat în afara povești, și secvențele din cele două filme pe care protagonistul nu le poate situa fără ambiguitate. În fond cele două filme sunt de citit metaforic ca puneri în scenă ale unei trăsături definitorii a discursului cinematografic. Si, în corolar, parte din fascinația exercitată de film asupra spectatorului e derivată din faptul că ceea ce trăiește personajul în povestea filmului este ceea ce trăiește spectatorul în sala de cinematograf.

Investigația echivocului dintre real și oniric (imaginar) ori pura acțiune de înfruntare, desfășurarea până la exhauție a unei stilistici proprii a deformării plastice a trupului uman, o desfigurare barocă a figurii care ia aspectul exagerat al unor deformări a la Dali sau a unei extrem de plastice violențe, ceva nu în genul infernului lui Bosch, ci mai degrabă în stilistica grotescă a lui Goya (să nu ne indignăm cu prudrie spunând că filmul „e prea violent" mai înainte de a fi citit, din această perspectivă, câteva fragmente din măcelurile descrise cu lux de amănunte din *Iliada*) rămân elementele caracteristice ale stilului lui Verhoeven. Din păcate însă, preferința sa de a amesteca toate acestea cu figurile de basm (financiar) sau cu scene de gen *Star Wars* duce la secvențe unde facticitatea scenografiei și a peliculei e jenant vizibilă.

Interesul amatorilor de film și al publicului era de a vedea combinația dintre figura alienată a lui Quaid-Schwarzenneger, stilistica violenței din cinematograful lui Verhoeven, retorica intersectărilor dintre spațiile imaginare și intriga de „acțiune". Ca de obicei în filmul Hollywood o linie narativă de intrigă sentimentală se întrepătrunde cu o intrigă de acțiune polițistă, detectivistică și de înfruntare. Stilistic însă Verhoeven aduce un plus de plasticitate. El este un regizor capabil să te convingă că violența dusă la „limită" poate deveni un spectacol cinematografic, un balet al acțiunii și al desfigurării stilizate. Textul scenariului lui Dan O"Bannon - cel care a realizat scenariul unui alt succes al genului de *science-fiction-horror*, *Aliens*, după o nuvelă a celebrului scriitor de anticipație, Philip K. Dick, - autor după care s-a produs un alt film de succes al genului S.F., *Blade Runner* – susține acest crescendo al acțiunii și violenței.

Tot acest *pedigree* care, probabil, nu i-ar interesa decât pe producători sau pe colecționarii de fișe de film ne servește însă a ne da seama pe ce repere se sprijină distribuția unui film comercial. În fond, filmul nu face decît să repete o informație presupusă prealabilă. Filmul se sprijină pe elemente deja cunoscute publicului printre care: genul de film S.F., actorii care au jucat în roluri similare (Ronny Cox, Arnold Schwarzenneger, Sharon Stone), decorul de anticipație în care apar motivate, „naturale" gadgeturile tehnice. Totodată pelicula se desfășoară astfel încât spectatorul să aibă în față, în câteva scene cheie, clișeele fixe (cadre) pe care le recunoaște din forșpanurile care se derulează de vreun an încoace în Europa. Văzând filmul ai impresia că el este o desfășurare narativă care tinde cu predilecție spre câteva scene climatice, cu alte cuvinte, poze (figuri ori posturi) ale protagonistului care sunt de succes în măsura în care mulțumesc o așteptare îndelung pregătită de publicitate.

Realizăm că, de fapt, în acest caz, „textul" filmului e mai larg decât pelicula însăși. Rolul peliculei este, pentru spectator, acela de a satisface o așteptare (o dorință) îndelung provocată de un strip-tease publicitar distribuit pe ecrane cu multă vreme înainte (textul publicitar fiind transmis prin media vizuală, audio sau scrisă cu cel mult 6 luni înainte). Vezi


29.14 *Total Recall*. Personajul lui Verhoeven este o păpușă de plastic care fascinează spectatorul prin proteicitatea expresiilor sale, dar și prin jocul ascunderii identității sub o mască simulacru.


29.15 *Total Recall.*


29.16 *Total Recall.*

filmul în cele din urmă așteptând o scenă pe care ai văzut-o atâta vreme înainte pe ecrane iar atunci când ajungi s-o vezi integrată în drama epică ai satisfacția recunoașterii, precum satisfacția încastrării unui element frumos, atractiv în sine, dar independent, disparat, într-un „*gestalt*", într-un *puzzle*.

Filmul comercial ca efect al filmului publicitar

Astfel, un film comercial (de succes de public sau care „face bani") este format dintr-un text segmentat pe o lungă perioadă de timp. Textul (prealabil) al publicității face parte din textul global, segmentabil, desigur, în două episoade. În lingvistică există corespondentul unităților semnificante numite suprasegmentale răspândite punctual de-a lungul unei secvențe. Dacă vom accepta că filmul, în general, este o artă temporală – fapt teoretizat de un filosof ca Gilles Deleuze care afirma că filmul este o construcție, producția unui bloc monumental, o plasticitate de „mișcare-durată" situată în axa spațiu-timp – și dacă vom accepta că o figură (un trop) este un mecanism în doi timpi (în care primul structurează o relație de sens pe care partea a doua o satisface sau o frustrează), atunci vom putea admite că filmul este durata măsurată de la pelicula publicitară la pelicula în sală. Cu alte cuvinte, lecția de reținut, frust spus, este că, dacă vrei să faci un film de succes comercial, îți împarți banii în două părți egale, corespondente celor două segmente filmice. Consecința firească este ca țările mici sau

casele de producție care au bani doar pentru o superproducție în partea secundă n-au nici o șansă de a face azi vreun profit (testul evident al succesului retoric al textului) dacă nu reușesc să creeze publicului o așteptare suficient de bine întreținută. Cu asta vreau să spun că publicitatea unui film „comercial" este o condiție structurală a textului. Succesul filmului este echivalent cu succesul filmului din sală și prin succes înțeleg un parametru al textului. O întrebare are succes dacă pricepi că e vorba de o întrebare și nu de o comandă, un ordin are succes dacă îl execut, un îndemn dacă îl ascult și o indicație dacă recunosc obiectul la care se face referință. Succesul filmului comercial constă în faptul că mă duc la cinema pentru a satisface o dorință și o așteptare îndelung potențată și se măsoară cu o unitate de măsură simplu de contabilizat: în dolari.

Filmul este o mașină textuală a cărei condiție de satisfacere, de succes este penetrarea publicului în sală. Că ne aflăm în fața unui act de limbaj (un act retoric ce se manifestă în mediul audio-vizual) și că nu avem în față arta – așa cum o înțelege o poetică romantică sau modernă – este un fapt evident. Dar de ce ne mai așteptăm azi ca textele să fie comasate într-un bloc textual compact (de genul volumului de carte sau al peliculei de film de aproximativ două ore, derivate al unității ceremoniale a teatrului)? Textul devine act de limbaj proiectat pe diverse canale media; el devine act cultural permanent introdus în ambianța urbană. Sensul peliculei din sală este rezultatul parcurgerii unor fragmente diseminate cu multă vreme înainte în cotidianul nostru. (Este ceea ce spun metaforic filme ca *Blade Runner* unde publicitatea devine echivalentă cu decorul urban și cu un mod de viață de zi cu zi).

Astăzi textele cinematografice de sală sunt mai insidios introduse în cotidianul nostru. Atunci când te duci să vezi un film vrei să dai o încheiere, o coda tuturor mesajelor fragmentare și pe care le-ai primit pe o perioadă dată. In definitiv te duci la cinema și cumperi un bilet pentru că ești în căutarea unei motivări care să dea coerență psihică acestor reziduuri, urme, anunțuri, segmente, clipuri, mesaje, texte și pentru că dorești să răspunzi la întrebarea: „ce rost au toate aceste texte preliminare?". Ceea ce creează bateria de mesaje preliminare este o stare de disonanță psihică (o stare de conflict între ceea ce faci și ceea ce crezi) pe care trebuie s-o reduci. Disonanța are loc între actul de lectură și înțelegere a mesajelor publicitare (ceea ce faci) și dezinteresul tău față de noul film comercial (ceea ce crezi). Te duci la cinema pentru a-ți spune că lectura și înțelegerea mesajelor publicitare a avut un rost. Nimeni în afară de profesioniști nu caută și nu citește mesajele publicitare per se, doar de plăcerea clipurilor video. Majoritatea lectorilor de mesaje publicitare le consideră intruziuni deranjante de lectură fără voie. Dar asta se și doresc a fi: vectori de disconfort psihic. De ce am citit ceva care nu mă interesează? Si ca să micșorez acest discomfort de raționalitate consum produsul pentru a justifica efortul de lectură întreprins prealabil.

Instituția marketing se diseminează social pe o diversitate de enorm de multe canale media și mai cu seamă în spațiile care formează audiențe captive. O campanie marketing reușită ține de cantitatea de mesaje cu care „înfășori", ambalezi, îngrădești audiența. O industrie puternică de film susține canalele media corespondente care vor promova pe de o parte filmul ca industrie și pe de alta filmul particular care te interesează a fi vizionat. Canalele media se întind pe o axă care pornește de la discursul soft, pozitiv și intelectual asupra fenomenlui cinematografic până la mesajele publicitare propriu-zise. De aceea avem festivaluri, concursuri, departamente universitare de cinema, colocvii, seminarii, workshopuri de producție sau de lectură a filmului, reviste și periodice de cinema, mese rotunde televizate sau articole de întâmpinare a filmelor. Toate aceste dispozitive culturale de discuție, dezbatere, înțelegere, reflecție ori producție sunt instrumente care într-o măsură mai mică sau mai mare trimit direct audiența în sală (pentru a cumpăra un bilet).


29.9 *Total Recall.*


29.10 *Total Recall.*


29.11 *Total Recall*. Verhoeven are plăcerea plasticității expresiei feței pe care o utilizează în suprasarcină, dar, desigur, de fiecare dată motivat narativ.


29.12 *Total Recall.*



29.13 *Total Recall.*

Pe de altă parte avem mesajele publicitare canonice. Zilnic vezi la televizor forşpanurile sau trailer-ele filmului care va rula peste câteva luni; înainte de a lua autobuzul vezi de câteva ori afişul filmului, deschizi radioul pentru ştiri şi auzi o bine pregătită prezentare a filmului, recunoşti pe afiş nume din alte filme, reviste, cărţi, ziare, emisiuni televizate, de fapt din întregul spaţiu cultural, „imperiul semnelor". Textul este suprasegmental, el este o durată şi un ansamblu noncoerent de semne fragmentare, repetitive, încântătoare, frustrante, seducătoare sau plictisitoare în care trăieşti. Că există probabilitatea că filmul se propagă ca o formă de „artă" difuzată în cotidian (având desigur un punct de convergenţă climatic – ceremonial: pătrunderea în sală) este iarăşi o evidenţă. Iar dacă vrem totuşi să ne punem întrebarea destinului artei (unde este „arta"?) atunci putem răspunde destul de brutal că ea nu mai există, că definiţia ei nu mai funcţionează azi. Arta şi definiţia ei diferă de la o epocă la alta şi astăzi definiţia pe care am moştenit-o de la romantism şi modernism nu mai e operativă. Astăzi funcţionează un protocol mai insiduos, mai pervers (deviat) asupra fenomenului de tip artistic – şi ne punem întrebarea dacă nu ar trebui să ne obişnuim cu ideea că astăzi nu mai are autoritate o singură definiţie, ci un pluralism (complementar, paralel sau agonic) de circuite culturale, fiecare cu definiţia şi etica ei. Atitudinea realistă ar consta fie în acceptarea celuilalt (a diferenţei lui), fie în acceptarea faptului că însuşi indecidabilul (corelativ cu o investigaţie perpetuă) unei mulţimi de definiţii este trăsătura definitorie a epocii.

În Paris, alături de catedrala St. Marie se găseşte în piaţa Igor Stravinski un bazin de apă în care plutesc fântâni – sculpturi de Nicky Saint – Phalle şi Tinguely colorate în stil infantil-pop (femei borţoase, pălării şi numere de circ, şerpi cu buline, elefanţi caricaturali) - în apa căruia, când nu îi stropesc jeturile de apă, se joacă copiii. Pentru un anume gen de sistem cultural catedrala e fie un monument ideologic (de opresiune), fie sacrul seriozităţii complexate culturale a turistului, avid de informaţia uşor clasificabilă a almanahului. Pentru cultura populară medievală fântâna pentru copii ar fi fost un aspect al carnavalului care avea loc în piaţa catedralei iar pentru cultura hiperelitară şi sofisticată a modernismului fântâna e un refuz al academismului în favoarea exuberanţei expresive (o avangardă neoexpresionistă).

Pentru filmul „peep-show" interesantă e coexistenţa celor două texte – cel preliminar-publicitar şi cel de film-în-sală - şi a unui număr incert mereu repus în discuţie şi reinventat de circuite de interpretare culturală, de „instituţii" culturale alternative şi complementare. Putem considera că muzeul a muzeu devenit piaţa publică, în care omul se deplasează liber într-un spaţiu cotidian în care muzeul însuşi nu mai este decât o suită de imagini îmbrăcate într-o perspectivă ficţionalizată asupra lumii, unde muzeul şi catedrala sunt transformate în piaţă (*marketplace*), „*catedrala comercială*". Este poate ce se întâmplă azi cu singurul muzeu contemporan din Bucureşti: muzeul ţăranului român.

1990 / *Euphorion*

30

MICHELANGELO ANTONIONI – Identificarea unei femei

Există în circulație ideea că un mare artist produce o operă fundamentală ale cărei trăsături specifice se regăsesc în creațiile particulare, fragmente ale unui tot ideal, că un mare artist descoperă, experimentează și duce până la capăt, până la epuizarea completă, posibilitățile unei formule originale și irepetabile. Retrospectiv se poate alege din întreaga creație a artistului acea operă care reprezintă sintetic, maximal, trăsăturile formulei stilistice devenind culmea valorică. Nu altfel se întâmplă cu regizorii considerați locuri de referință: Eisenstein, Fellini, Bunuel, Bergman, Visconti sau Antonioni. Filmul lui Antonioni, *Identificarea unei femei* (1983) reprezintă însă acel gen de creație pentru care este mai potrivit să spunem că funcționează recunoașterea. Plăcerea vizionării filmului constă în recunoașterea unor teme, imagini, tipuri de personaje sau semnificații ce au apărut în creațiile anterioare. Schematic istoria se rezumă la relația dintre un bărbat, un regizor în căutare de subiect pentru un nou film, și feminitatea reprezentată de cele două femei pe care le cunoaște. Cu prima are o „aventură" în urma căreia este pe de o parte amenințat de un prezumptiv amant gelos și, pe de altă parte, rămâne însingurat, iubita părăsindu-l. Cu cea de a doua încearcă să recupereze fericirea pierdută. Ca și în alte filme Antonioni este interesat să urmărească eșecul relației dintre parteneri, distanța care-i separă și încercarea bărbatului de a o elimina. Bărbatul încearcă să recupereze în prezența femeii o absență: femeia ideală, și caută s-o surprindă în substitutele sale : o altă femeie, fotografiile actrițelor, obiectele uitate, vocea de la telefon, o adresă și, prin contaminare, în spații mult mai îndepărtate ca muzică sau peisajul din Veneția; în fond, se poate spune că ecoul are o ocupație esențial platonică transformând căutarea obiectului, feminitatea, în obiectul însuși. Citit astfel, filmul se remarcă prin frumusețea cadrelor și prin atmosfera pe care o sugerează, adică reține atenția prin misterul și inefabilul scenelor : petrecerea mondenă în care eroul se simte străin, amintirea femeii pierdute în



30.1 *Identificarea unei femei* (1983). Cadrul, simbolic, transcrie o stare de ”malaise” a personajelor care nu-și întâlnesc privirile și se ”încadrează” într-un echivoc înăuntru-afară (o fereastră oglindă, nici transparentă, nici opacă).



30.1 *Identificarea unei femei*. Decorul și arhitectura modernistă, minimalistă, care descrie stilizat starea existențială a protagonistei: ascunderea într-un spațiu personal din care comunică cu un altundeva.



30.3 *Identificarea unei femei*. Căutarea devine o singurătate în doi.



30.4 *Identificarea unei femei*. Cadrul în cadru, unghiul de filmare, profilarea descentrată a cadrului ferestrei, dorsalitatea personajului feminin, umbrele proiectate și alungirea umbrei personajului masculin împreună cu sublinierea distanței față de acesta scot în evidență o compoziție tensionată, alienată (a la pictura metafizică a unui De Chirico). Dorsalitatea ei e de tradus ca opacitate, distanța dintre personaje devine lipsa comunicării iar supradimensionarea arhitecturii duce la melancolie.



30.5 *Identificarea unei femei*. Liniile verticale negre contrastează cu fundalul minimal care domină personajele. Liniile oblice ale cadrului ușii profilează expresionist tensiunea protagoniștilor. Punerea în scenă devine indicația unei stări mentale.

apartamentul scăldat în muzică sau căutarea iubitei într-o ceață străpunsă doar de sunetele claxoanelor. Dar filmul nu-și depășește nici tematic, nici imagistic și nici simbolic filmele anterioare: *Noaptea*, *Aventura* sau *Blow-up*, pentru a nu cita decât cele mai cunoscute.

Cinema 8/87 august

31

LUC BESSON - sau tranzactia libertatii

După ce părăsești România, în general țările din estul Europei, întâlnești, pe drumurile pe care le străbați cu trenul, în Austria, Germania, Franța, pe de o parte și de alta a căii ferate, pe zidurile mai mult sau mai puțin salubre ale depourilor, depozitelor sau pe gardurile de beton, desene – cuvinte și litere, „graffiti-uri", hieroglife trasate, indiferent de frontiere, de o unică mână, cu un unic stil, o unică expresie. Ceea ce frapează e faptul că doar același stil acoperă mii de kilometri de la gardurile ce împrejmuiesc zidul Berlinului până pe cheiurile Senei și în interiorul metroului parizian (aceste desene se continuă și peste ocean, în Statele Unite, unde, avatar urbanistic, proliferează, de exemplu, până la acoperirea totală a vagoanelor de metrou).

Ele reprezintă, paradoxal, semnele – semnăturile lăsate în urma sa de o personalitate anonimă; semnele tăcute, expresia ilicită a unei culturi populare elaborată în marginea sau la frontierele ignorate ale civilizației contemporane, în acele spații pe care urbanismul le refuză : *spațiile de trecere*.

M-am întrebat ce reprezintă ele, ca semne, în spațiul civilizației și culturii occidentale și am găsit un posibil răspuns în creația cinematografică a unui regizor francez.

Luc Beson este un regizor ce face o figură aparte în peisajul cinematografiei franceze care încearcă de ceva vreme, fără rezultate notabile, să iasă dintr-o perioadă de criză, atât de natură estetică cât și comercială. Filmele lui Besson, cum ar fi „*Subway*", „*Le grand bleu*" și, mai recent, „*Nikita*", reușesc să recupereze din acest handicap. Maniera sa cinematografică – ușor teatrală datorită folosirii unor lumini afișat artificiale în decoruri cărora li se caută o perspectivă deformată – se găsește sub influența ritmului, a unghiurilor de filmare și a montajului clipului video și, astfel, racordează filmul său la imaginea contemporană, cea care bombardează zilnic ecranul televizorului. Creația sa e susținută de o poetică postmodernă în


31.1 *Nikita* (1990).


31.2 *Nikita*.


31.3 *Nikita*. Cadrele ”epurate” cu fundal neutru ce trimit la grafica contrastantă a benzilor desenate.

care șocant este amestecul de genuri – amalgamul dintre modul narativ clasic și echilibristica gratuită a imaginii clip; amestecul dintre genul polițist, intriga melodramatică, comedia de situație și experimentul de avangardă. În „*Subway*” Besson utilizează cu preponderență citatul parodic la adresa filmului lui Godard, „*A bout du souffle*”, reprezentând ironic începutul și sfârșitul acestuia, două secvențe îndeajuns de celebre pentru a fi recunoscute cu ușurință de orice spectator amator cât de cât de film. Toate acestea ne fac să credem că regizorul, angajat în ceea ce se poate numi deja tradiția postmodernă, se concentrează mai cu seamă asupra relației spectacularului – înțelegând aici prin spectacular ceea ce ține de o modalitate sau alta, de reprezentare – în acord cu destinul uman. În contrast cu tradiția modernistă, axată în primul rând asupra deconspirării mecanicii spectacularului, postmodernismul lui Besson folosește spectacularul, păstrând conștiința artificialității sale, pentru a povesti o istorie umană. Dar să remarcăm că spectacularul lui Besson aparține – și poate fi recunoscut ca atare – imaginii comerciale contemporane, că el reprezintă o trasformare, o reelaborare a unui gen strict comercial: clipul video.

Prezența, la nivelul structurii filmice, a unui spectacular înscris categoric în sistemul comercial și folosirea acestuia pentru a crea un discurs artistic original se repetă și la nivelul subiectului filmului. În „*Subway*” este relatată istoria unui tânăr rebel (Cristophe Lambert) care, în timpul unei petreceri mondene, sparge casa de bani a unui industriaș și îi fură o serie de acte compromițătoare. E urmărit atât de angajații victimei cât și de poliție prin stațiile de metrou. Se îndrăgostește de soția industriașului (Isabelle Adjani) și, în final, conform șantajului pe care-l propune, obține o sumă de bani cu ajutorul căreia, împreună cu „rebelii”, „golanii” pe care îi descoperise în subteran – oameni care, dintr-o rațiune sau alta, sunt excluși sau se simt excluși din lumea de deasupra – pune pe picioare o formație de muzică. În secvența finală el se întâlnește cu iubita sa în stația de metrou, unde are loc spectacolul

montat de el. Este împușcat de către unul din angajații soțului. Dar convenționalitatea clișeului de melodramă este, în glumă, deconspirată: protagonistul întoarce capul și îi face cu ochiul spectatorului. Finalul în ecou la „*A bout du souffle*" este în fond un joc cu un clișeu de film, o manevrare a spectacularului cinematografic. Totodată, spectacularul este circumscris istoriei relatate. Spectacularul este mobilul acțiunilor eroului – el pune în acțiune un șantaj pentru a monta un spectacular -, cu alte cuvinte, el forțează sistemul economic, deloc dispus a-i acorda credit, pentru a produce un spectacular.

Spectacularul, ținta narațiunii, devine modul de răscumpărare al eroului: protagonistul provoacă, printr-un hold-up, sistemul dinăuntru, pentru a ieși din limitele sale prin propria moarte și prin spectacularul produs (atât cel din interiorul povestirii, cât și cel filmic). Să remarcăm că moartea protagonistului e dublu interpretabilă: atât ca eveniment în cadrul istoriei relatate cât și ca fapt spectacular: o convenție artificială de melodramă, ceea ce repetă „lectura" dublă a filmului operată simultan și în convenția transparenței filmului realist cât și în convenția filmului care-și deconspiră propriile procedee.

Un conflict similar are loc în „*Nikita*", însă pus în alți termeni. O tânără drogată (Anne Parillaud) e condamnată la închisoare pe viață pentru uciderea unui polițist, după care e recuperată înscenându-i-se o moarte trucată de către serviciile secrete franceze pentru a comite o serie de asasinate. Avem în față istoria unei transformări de statut uman produsă tot în urma unei morți. În „*Subway*" moartea era trucată în spectacular iar aici ea apare ca o condiție de inițiere ce are loc însă în cadrul realității. Delincventul se transformă în agent secret iar drogata cu apucături băiețești într-o femeie seducătoare. Pasajul de la un rol la altul marchează trecerea de la impulsivitatea și violența naturală – irațională și profund afectivă – la acțiunea agresivă calculată, logică, tehnică și impersonală a sistemului civilizației – și cu atât mai terifiantă sub cauțiunea tehnicității și a calculului de antrepriză.

După perioada de reeducare tânăra se „profesionalizează" și se îndrăgostește. Dacă în „*Subway*" eroul plătea cu moartea faptul că prin forțarea sistemului descoperise iubirea, în „*Nikita*" relația erotică nu e posibilă decât în cadrul sistemului și se răscumpără în final cu excluderea. În „*Subway*" protagonistul își negocia libertatea și resuscitarea prin spectacol – semnul lui cu ochiul ne face conștienți că nu avem în față decât un clișeu de melodramă – aici însă protagonista dispare din scenă lăsându-i pe cei doi bărbați – amantul și educatorul – să-i negocieze libertatea. Libertatea ei înseamnă în fond negocierea morții ei. Moartea ei de la începutul filmului este un trucaj menit să-i dea o nouă identitate, un nou rol într-o nouă ficțiune sau un nou spectacular. Pentru protagonistul din „*Subway*" moartea nu era decât încă o ficțiune, încă un spectacular. Ieșirea finală din scenă a protagonistei nu reprezintă nici o revenire la starea anterioară a naturalității amorale, nici o reîntoarcere la dubla identitate a agentului, la un nou rol – figură a încadrării în sistem, în eșichierul civilizației. Lecția din „*Nikita*" ține de imposibilitatea ieșirii prin spectacular din sistem. A muri pe scenă înseamnă a realiza un semn spectacular, deci a fi încadrat fără voie în sistem – moartea ei nu este decât o schimbare de roluri, eventual o teatralizare, dar nu o anulare definitivă. În „*Subway*" eroul, murind, nu făcea decât să pună în scenă un clișeu, o figură spectaculară, înscrisă în spectacularul filmului, obiect înscris la rândul său în sistemul civilizației și al schimbului de valori. Revolta față de sistem, fie ea naturală sau ingenios calculată, nu poate ieși din sistem; ea este oricum, în cele din urmă, absorbită de aceasta. A muri în sistem, în spectacular, înseamnă a garanta posibilitatea unui schimb de valori. În „*Nikita*" gestul dispariției – ieșire absolută din spectacular – echivalează cu o reală ieșire din sistem, cu dobândirea libertății. Vedem astfel cum ieșirea din scenă are loc în mod diferit în cele două filme: în „*Subway*" personajul se anulează în spectacular (moartea sa e transfigurată ca resuscitare spectaculară)

iar în „*Nikita*" personajul se anulează ca spectacular, își refuză moartea ca semn și neagă spectacularul în genere.

Pentru Luc Besson artisticul însuși – echivalat cu spectacularul – este o complicitate cu sistemul civilizației, cu sistemul schimbului de valori. În „*Subway*" libertatea e coincidentă cu moartea în spectacol, cu acceptarea complicității spectacularului cu sistemul; moartea eroului și spectacularul său sunt înscrise într-un spectacol de grad secund – filmul însuși – produs într-o manieră comercială. Singura revanșă acordată artistului este aceea de a deturna acest sistem, de a-i supralicita natura convențională, artificiul, dar numai acceptând limitele spectacularului. În „*Nikita*" regizorul merge mai departe și arată cum moartea este tocmai, ca forma spectaculară, doar o încadrare în sistem și atunci propune soluția ieșirii totale din spectacular. Libertatea eroinei înseamnă absența ei din spectacol. Moartea personajului este în consecință fie spectaculară, e un semn inclus într-o reprezentare – care reprezentare aparține sistemului schimbului de valori – fie, precum în „*Nikita*", pentru a deveni o reală libertate moartea nu e rostită, nu e reprezentată.

Luc Besson negociază cu sistemul libertății reprezentării, a spectacularului însuși – reprezentat simbolic către personajul său. Fie că o negociază în sistem ca semn supralicitat, autoconștient, fie ca dispariție, eliminare din scenă. În „*Nikita*" nu se mai vorbește despre artă; protagonista nu încearcă să facă „artă"; de fapt în afara supraviețuirii nu vrea nimic altceva. Filmul însuși nu mai citează imaginea de film. Spectacularul e transparent; el istorisește o poveste anume: aceea a excluderii din spectacular. Spectacularul câștigă runda față de sistemul schimbului de valori, dar cu prețul negării sale ca semn, absenteizându-se, ca personaj, din discurs.

Viața artistică contemporană prezintă, la o privire superficială două moduri fundamentale de existență. Unul înscris în circuitul instituțional de valori și un altul situat în afară, care refuză și se constituie tocmai ca refuz al acestui sistem.

Graffiti-urile sunt o asemenea formă de artă a excluziunii. Ea e compusă din semne care aduc cu literele, aflate în afara muzeului sau a comerțului de artă, în afara noțiunii de autor sau în afara originalității – o aceeași mână transcrie această scriere, o hieroglifă situată la granița dintre semnătură și abstracționism, de-a lungul a mii de kilometri din Europa. Această hieroglifă se manifestă în teritoriul anonim al trecerii – gara, linia ferată, șoseaua, automobilul, zidul din stradă, pasajul subteran al metroului. Pentru sistemul civilizației tehnice aceste pasaje reprezintă un obstacol perpetuu. Comunicarea rapidă înseamnă eliminarea timpului mort al deplasării dintre două puncte. Civilizația contemporană ar dori să scurtcircuiteze contactul dintre două puncte (ea nu dorește eliminarea diferenței, ci doar vrea să mărească rapiditatea contactului și numărul de conexiuni). Spațiul de tranziție rămâne, în această formă de civilizație tehnică, o figură a golului morții. De altfel, în aceste condiții turismul devine o conjurație a tranziției fără scop productiv; el nu e o călătorie de afaceri, dar umple un timp mort cu o activitate anume. E ciudat să vezi cum oamenii fac turism în exact locurile în care și muncesc. În funcție de modul în care privești lucrurile același spațiu aparține travaliului sau plăcerii. Turismul este astfel un exorcism al temerii de spațiul mort de trecere. Hieroglifa graffiti nu este decât o expresie a acestei alternative de a concepe ca pe un plin spațiul de tranziție.

Besson cunoaște această „cultură de margine" ; el rămâne complicele ei, dar și al celei instituționale. În „*Subway*" el o descrie în termenii reprezentării artistice înscrise în cadrul sistemului spectacular iar în „*Nikita*" îi sugerează simbolic existența prin dispariția din scenă a personajului, prin absență. În „*Nikita*" vedem cum spectacularul nu poate exista fără absența dinăuntru, fără o „cultură de margine" care să deturneze și să refuze formele

instituționale.

Însă în cele din urmă și hieroglifa e recuperată de sistem, în maniera sa proprie. Un oarecare profit e obținut oricând prin vânzarea unor cărți poștale, ilustrate în care sunt reprezentate graffiti-uri destinate turiștilor sau prin utilizarea „artiștilor" ca decoratori.

Contrapunct an1 / nr.45 vineri 9 noiembrie 1990, p.10

32

VALEA CORLATULUI - Documentar de Stephane Lucon

Recentul documentar al cineastului Stephane Lucon se inscrie în categoria filmelor ce interpelează audiența pe axa unei cauze umaniste. Pelicula descrie situația suprarealistă a unei comunități de romi care locuiesc la granița dintre județul Brașov și Covasna. Aici „o vale îngustă înțesată de case, formează un sat care nu există pe nicio hartă, un sat fără nume căruia i se refuză dreptul la identitate". Pentru că majoritatea locuitorilor sunt romi, i se spune "In țigănie". Romii iși numesc așezarea "dincolo de pod", iar autoritățile se referă la ea vorbind de "satul din valea Corlatului". Locuitorii de aici se găsesc în „imposibilitatea de a obține autorizații de construcție, racordare la rețeaua electrică, dificultățile de a primi acte de identitate, certificate de naștere, conturează un caz clasic de refuz de legalizare a unei așezari de romi. Totusi satul există de zeci de ani, are 120 de case și o casă de rugăciune".

Filmul poate fi citit în **mod documentar** (un autor real ni se adresează făcând referință la o stare de fapte adevarată din lumea noastră reală) sau poate fi înțeles în **mod ficțional** (un narator ne prezintă o stare de fapte fictive cu personaje fictive). Filmul are o evidentă deschidere umanistă și simbolică. Câteva trăsături și opțiuni stilistice încurajează lectura ficțională și fabulizantă. Filmul nu are o structura narativă, dar e format ca o suită de secvențe ordonate paratactic. Formal secvențele sunt fie mărturisiri bazate pe structura interviului cu apel direct la cameră fie către reporter. Câteva scene sunt filmate ca reportajul unui dialog. Desigur că din perspectiva documentară discuția este bazată pe ideea că filmul va reprezenta fidel realitatea faptelor; că lucrurile stau sau nu așa cum apar ele reprezentate sau dacă intreaga realitate este oglindită; că filmul este o oglindă fidelă sau nu a realității.
Filmul insa are calitatea de a propune și o lectura fictionalizantă și de a se înscrie astfel nu in genul reportajului care transpune realitatea cu fidelitate, ci in cea a fabulei care provoacă reflecția asupra condiției umane. Aceasta reflecție provocată este evident pusă în





slujba cauzei concrete a unui grup de oameni aflați în afara societății în plin secol 21. Altfel spus efectul de instigare la reflecție al documentarului este potențat de ficționalitatea sa. In **modul fabulizant** gasim un discurs asupra condiției umane. Metaforele abundă. Tiganul e interpretabil ca o condiție existențială a minorității de orice gen ne integrabile în sistemul de clasificare al Puterii.

Prima metaforă

Inceputul si finalul filmului sunt planuri generale cu un blur de ceață. Cadrul deja ne atrage atenția asupra unei alegeri intenționale cât şi asupra posibilității unei lecturi alegorice. Satul apare şi dispare la final în neclaritatea ceței. Satul este o lume de fantome, dar şi o lume incert definita. Restul filmului în contrast stilistic e format ca o suita de planuri medii si apropiate; de portrete.

Aberația

De la început opoziția dintre comentariul calm, uman, lipsit de tonul emfazei şi al tânguielii victimelor precum şi acelaşi ton plat adoptat de autorități față în față cu dimensiunea absurdă a faptului social deschide calea unei alegorii. Locuitorii satului sunt entități umane excluse din societate prin uitare şi ignorare; ei nu au un statut existențial pentru că nu există nici o menționare a lor în vreun document administrativ. Ei nu a certificat de naştere, de deces, de proprietate, de identitate. Locuitorii satului nu există. Corlatul nu este un gulag căci în cazul deportării sau ghetoului individul este repertoriat, măsurat, identificat (fie şi cu măsra numarului ce anulează numele propriu). Locuitorii Corlatului sunt fără nume propriu sau sunt entități transparente. Probabil ca nici nu pot fi atinşi în vreun fel căci nu există. Prin însăşi absența tonului de lamentare (tonul cu care ne-au obişnuit majoritatea reportajelor televizate cu oameni în vârstă care fie plâng fie înjură agresiv autoritățile) personajele filmului capătă trăsăturile unei umanități descrise abstract generalizant.

Cadrarea personajelor este realizată în majoritatea filmărilor în plan apropiat. Filmul aduce în prim plan portrete umane, chipuri umane ce trimit astfel metaforic, prin însăşi pauperitatea sau absența detaliilor, la umanitate definită ca şi concept abstract.





Problema europei

Discursul puterii e confuz terminologic – el ține de limba de lemn – iar discursul țiganilor ține de constatarea imediată sau de expresia lirică. Autoritatea local administrativa are trăsături de comic absurd. Scena comică a dialogului dintre reporter şi primarul din Maieruş care e constant intrerupt de telefonul de pe birou ne atrage atenția asupra caracterului ei simbolic. Repetat telefonul de pe biroul gol sună şi întrerupe explicațiile primarului. El ridică receptorul şi apoi închide ca să nu fie deranjat în continuare. Simbolic relatia cu administrația sau cu reprezentantul Puterii este intreruptă şi nu duce la o comunicare transparentă. Totodată Puterea este interlocutorul care nu raspunde la telefon. Primarul face cele doua acțiuni în acelaşi timp. Dealtfel şi prefectul Brasovului are un discurs al promisiunii generalizante neclare şi opace. Discursul primarului ungur din Belin e, pe de o parte, lingvistic neclar şi, pe de altă parte, marturiseşte teama ancestrală de a schimba structura etnică a satului prin acceptarea unui nou grup uman în interiorul satului. Primarul maghiar reprezintă o minoritate care nu ştie cum să gestioneze situația şi îşi mărturiseşte teama de o minoritate care-i amenință identitatea. Soluția adoptată este cea a ignorării problemei. Nimeni nu vrea să se recunoască în fond în imaginea țiganului. Metafora discursului totalitar este şi aici evidentă. Discursul totalitar propune o definiție ideală sau utopică a umanității (etnicul arian cu trăsături fizice ideale; proletarul multilateral dezvoltat sau sârbul ortodox şi pur rasial) iar orice diferență este percepută ca o amenințare ostilă identitații proprii. Si atunci urmeză o

licită acțiune de eliminare a impropriului prin excluderea fizică a purtătorului diferenței din definiția umanității. Definiția nu se schimbă pentru a include şi cazurile non prototip ci se consideră că ceilalți – cei diferiți – nu sunt oameni şi deci nu pot fi tratați ca atare.

Madonna

Scena de la mijlocul filmului este cea a femeii cu copilul în brațe. Femeia încantează un text poetic, o rugăciune şi confesiune ceremonială a umilinței. Ruptura stilistică a filmului atrage atenția asupra caracterului simbolic al scenei. Dealtfel scena este cadrată în plan american şi nu în prim plan – aşa cum sunt filmate majoritatea scenelor. Referința intertextuală la iconografia madonei cu pruncul este transparentă. Mijlocul filmului apartine monologului poetic, liric şi al referinței culturale.

Gestul filantropic

Există o scenă în care locuitorii satului primesc ajutoare, provizii, pachete cu hrană. Secvența ține de motivația realistă, dar trimite şi la des repetatetele imagini de la ştiri unde asistăm la spectacolul ajutorului umanitar dat unor populații de refugiați de război, foame, sărăcie sau dezastre naturale. Secvența face o trimitere la un loc comun al reportajului televizat. Numai că semnificația gestului de filantropie este în lumea filmului pe dos: este vorba nu de un ajutor, ci de o mită electorală. In schimbul votului şi al ajutorului cu hrană locuitorii primesc o identitate socială cu termen redus (buletine de identitate valabile un an, adică atât cât să poată vota). Si aici absența unui comentariu off sau a unei calificări a gestului permite generalizarea si lectura metaforică; o lectură metaforică asupra relației dintre autoritate și individul uman; acel exclus în condiția de paria, de acategorial sau de fără drepturi. Paradigma la care face referință metafora este uşor de identificat: tiganul, artistul, dizidentul, opozantul, ziaristul, bolnavul, săracul. Sau, altfel spus, cel care nu intră în categoria socială a normalității, a conformismului.

Autobuzul

Scena în care copii pleacă în linişte la şcoală cu un autobuz trimite la serialul alegoric: *Oz: inchisoarea federala* unde autobuzul e o trimitere la transporturile in comun totalitare: de la trenul de la Auschwitz la camioanele-autobuz din pădurea de la Katin. In această secvență se profilează imaginea autobuzului în defavoarea imaginii copiilor care urcă în el. Copii sunt absenți din cadru, dar recipientul în care aceştia sunt introduşi ocupă prim planul cinematografic. Autobuzul duce atat condamnații cât şi elevii, sportivii ori militarii. Autobuzul duce catre o destinatie arhitectonic definita: închisoarea, stadionul, hotelul. In autobuz e încărcată o umanitate clasificata administrativ; o umanitate încartiruită unde, de multe ori, aşa cum spuneam mai sus, numele propriu e pierdut in favoarea numărului de ordine.

Obstinația de a exista

Tiganii din sat au obstinația umanității. Ei au activități normale ce nu ies cu nimic în evidență. Ei nu fac nimic ieşit din comun. Un tânăr taie lemne şi se ocupă de o căpiță de fân. Un bătran are 35 de nepoti şi nu crede în orice promisiune sau demers administrativ. Un bărbatul ne povesteşte cum fură / nu fură curent electric de la o rudă. O femeie a venit din Suedia. O femeie îşi botează copilul. Indiferent de cum judecă sau nu judecă administrația actele acestor oameni ei există şi coexistă cu obstinația umanității care se perpetuează pe pământ fără acceptul cuiva. Cu alte cuvinte țiganii din Corlat - ca şi umanitatea - există în univers fără ca cineva să le poată oferi o rațiune sau un sens şi fără ca însăşi existența umanității să capete girul cuiva. Ea exista în univers indiferent de faptul că o altă entitate o poate percepe sau o poate înțelege. Umanitatea există.

Doua referințe cinematografice

Victimele seamănă cu extratereştrii care sunt condamnați să locuiască pe terenul unei gropi de gunoi într-un fel de bidonville din filmul australian *District 9* (v. IMDB). Finalul in care se schimba albia râului pentru a permite o integrare ține mai degrabă de lumea lui Păcală sau de drobul de sare; adica de soluția cea mai puțin economică care evită eficiența. In loc să emită acte de identitate locuitorilor satului puterea se apucă sa mute albia râului, să schimbe geografia şi în cele din urmă să mute munții din loc pentru a crea o zonă topologică diferită care să permită o altă situare a acestor locuitori. Gestul intră în paradigma afirmației unui fost ministru de externe care dorea expulzarea țiganilor într-un alt teritoriu geografic, în deşertul african.

Filmul este un fel de *Neighbours* de Norman McLaren (v. IMDB) pe invers. In filmul citat, alegorie a mecanismului războiului cei doi beligeranți mutau granița pentru a include floarea-feminină pe care şi-o doreau în propria curte. Aici, pe invers, cei doi primari mută granița pentru a exclude un grup de oameni. Poate fi şi o metaforă a comportamentului politic din Orientul apropiat precum şi cel al Uniunii Europeene.

Concluzia

In concluzie la o prima abordare filmul *Valea corlatului* utilizează stilistica documentarului. Documentarul, prin simplitate şi economia portretului ori prin punerea în scenă comică, propune şi o lectură ficționalizantă. Lectura in termeni de ficțiune şi de metaforă face cu atât mai memorabil mesajul. Portretele schițate ale locuitorilor satului şi ale autorității administrative le conferă un statut semantic simbolic. Ei reprezintă categorii simbolice aflate în opoziție: individul uman vs. puterea. Si, în cele din urmă descoperim fabula filosofică. Ceea ce cred că reprezintă un exemplu de excelență artistică pentru un discurs cinematografic.

Informații suplimentare despre film pe http://www.valeacorlatului.com/

2011/ *Cultura*, 110419, an V, nr.15 (320), p.23

33

JAMES CAMERON, AVATAR (2009): Cutia Pandorei

Avatar de James Cameron – autorul lui *Terminator*, *Aliens*, *True lies* ori *Titanic* – se inscrie in seria filmelor care tematizeaza intalnirea dintre civilizatia militaro-tehnico-corporatista /vs/ indigenul « natural ». O intalnire care pune in scena opozitiile dintre 2 lumi: lumea reala asa cum ne-o imaginam noi ca si spectatori si reprezentata in film prin figurile militarului, administratorului si a omului de stiinta si una utopica sau fictiva: adica Terra /vs/ Pandora. Opozitia se inscrie in tema confruntarii dintre complexul industrial corporatist /vs/ cel **natural ecologic**, intre cel militar /vs/ cel **tribal**, intre cel pragmatic /vs/ cel **utopic**, cel material /vs/ cel **spiritual** ori cel paternalist /vs/ **maternal**. Discursul filmul aduce in prim plan, prin istoria pe care o nareaza, valorile umaniste reprezentate de partea a doua a opozitiei: pacifismul antirazboinic, intermondialist, si promediu (de tip *greenpeace*).

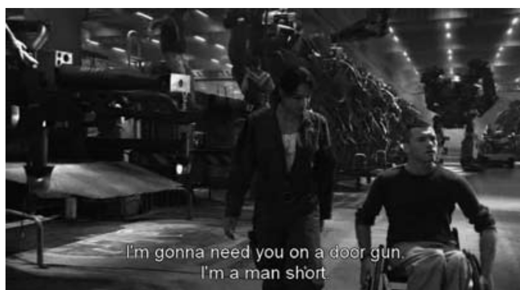
Intertextele filmului lui Cameron sunt filmele de tip Vietnam, documentarul ecologic al junglei, documentarul etnologic, fictiunea dinozaurilor din *Jurassic Park* ori intalnirea cu straniul din *Aliens*, filmul epic eroic, melodrama din *Titanic*, dar si transferul constiintei umane de la uman la robot ca si in *Robocop*. Ne aflam in fata unei mega productii care reia si reformuleaza o serie de scheme ale traditiei filmului hollywood.

Cameron a utilizat 2.000 de artisti pentru a crea aceasta lume imaginara, a cheltuit 400 milioane de $ si a avut nevoie de 4 ani de productie. A perfectionat sistemul 3D CGI si sistemul de captare a miscarii actorilor necesara animatiei. Unul din rezultatele acestei mega productii este relatia cu filmul de autor; pus in valoare si intretinut de Europa. Sa punem



33.1 *Avatar* (2009). Contrast între punerea în scenă a unui decor high-tech cu cel low tech al nativilor de pe Pandora.


33.2 *Avatar*. Compoziții în adâncimea cadrului ce amintesc de *Apocalypse Now* (Coppola) sau *Star Wars* (Lucas).



33.3 *Avatar*.


33.4 *Avatar*.

lucrurile in perspectiva lor de valori. Este evident o lupta intre David si Goliat. In care David mai castiga ici si colo pe circuite culturale periferice si de provincie. Dar in care Goliat acopera fara obstacole si periferia si metropola. Sau, altfel spus, filmul de autor premiat de critica europeana este cel mai mare pitic din lume. Distanta dintre cele doua categorii de film (de autor /vs/ hollywood) s-a marit atat de mult incat notiunea de film artistic nu o mai poate descrie pertinent. Categorii diferite de discurs audio vizual ce functioneaza pe circuite culturale paralele ce incep de la filmul de amator sau de familie pana la mega productia hollywood.

Dar, in acelasi timp, Cameron a facut un film despre facerea acestui nou tip de film in care tranzitia de la miscarea « reala » a actorului in decorul « real » la miscarea artificiala a animatiei in decorul virtual nu mai este perceptibila. Pur si simplu perceptia artificiului din savuroasele filme du Kong Kong sau primele Godzilla nu mai exista. (Desigur ca in orice moment pot percepe artificiul discursului cinematografic printr-o voluntara lectura analitica a montajului, cadrajului, naratiunii ori pur si simplu o detasare si revenire in spatiul de sala de cinema in care ma aflu). Notiunea insasi de actor incepe sa nu se mai rezume la interpretul ancrat in real ci doar la un personaj ancrat in genul de film si la universul de discurs propus. Altfel spus identitatea unui personaj se identifica cu rolul sau in universul fictional si nu cu o oarecare identitate biografica a actorului.

Pandora, planeta mirifica, este, in lectura pe care o propun, o metafora a acestui nou tip de tranzitie de la 2D la 3D. Avatarul, in prima instanta, este tocmai rezultatul


33.5 *Avatar*.


33.6 *Avatar*. Planuri de acțiune cu ”match on action” și compoziții dinamice la limita inteligibilității.

transformarii actorului in personajul filmului situat in lumea fictiva a filmului. Aceasta lume fictiva e categorisita sau etichetata in *Avatar* ca fiind cea "reala". Dar acelasi lucru se intampla in *Avatar* pe un plan secund: personajul real de pe Tera se intalneste cu clona sa in lumea virtuala, realitatea secunda de pe Pandora. In paralel acelasi lucru se intampla in lumea productiei filmului: actorul serveste la creearea personajului din lumea reala-1=Tera si la creearea personajului din lumea reala-2=Pandora.

Una dintre actritele filmului nu apare in film, dar interpretarea avatarului ei din fictiune, din Pandora, este clona fidela a jocului ei actoricesc. Desi ea apare in film ca o masca, un manechin artificial. In momentul in care un asemenea "actor" va primi un premiu de interpretare diferenta dintre actorul-natural si actorul-artificial va disparea. Dealtfel aceasta diferenta pare oricum nerelevanta in cazul discursului fictional sau teatral.

Indescriptibilul analitic

Daca sentimentul de implinire a experientei fluxului narativ si spectacular exista si este de netagaduit pentru orice spectator partea de redare a ei critica este in criza. Majoritea teoriilor de film nu pot da seama de diferenta intre 2D si 3D, altfel spus nu o pot explica. Acelasi lucru se intampla cu oricine are de redat diferenta dintre cele doua tipuri de film. Orice spectator care iese de la film nu are "cuvinte" pentru a reda experienta. Si asta pentru ca latura non-verbala a acestui tip de film este covarsitoare si definitorie pentru acest tip de discurs cinematografic. Experienta emotionala a discursului cinematografic e potentata si este greu de capatat o "distanta" intelectuala fata de fluxul de informatii audio-vizuale care te tine captiv. Semnificatia este data la un nivel conceptual non-verbal si dificil de tradus in termeni lingvisitici. Asta insa nu inseamna ca nu exista o retorica a discursului non-verbal.

Se poate spune ca acest discurs audiovisual este accelerat si pune procesele de perceptie deliberative, intelectuale, in stare de inhibitie in profitul acceleratiei proceselor de perceptie si intelegere initiale, de scurta durata si automatice ("early vision" si "early audition") cu ajutorul unui bombardament accelerat de fluxuri de informatie audiovizuala.

Pentru un teoretician intrebarea la care urmeaza sa raspunda e simpla. Care este impactul produs de trecerea de la 2D la 3D asupra semnificatiei discursului cinematografic? Atunci cand vad filmul in 2D este vorba de acelasi film in care diferenta 2D vs 3D este doar decorativa sau este un alt film si aceasta diferenta este o latura fundamentala a semnificatiei? Avem in fata un singur film in care diferenta 2D/3D este lipsita de importanta sau avem


33.7 *Avatar*.


33.8 *Avatar*. Referințe grafice la coperțile benzilor desenate din anii 40-50.

doua filme categoric diferite?

Teatralizarea filmului

Avatar nu schimba ici naratiunea cinematografica, nici decorul, nici jocul actorilor, nici rolul regizorului ori al aparatului tehnic (de lumini, de película, de montaj). Nu aici se afla revolutia pe care o face acest film. Daca dupa mii de ani de joc teatral cu fiinte in carne si oase a aparut cinematografia – adica o naratiune audio-vizuala (un mediu mai "sarac" caci este o proiectie de imagini pe un perete fata de jocul in "adancime" al unor actori (teatrul)). *Avatar* doar ne readuce din nou teatrul in film. Altfel spus el "imbogateste" discursul cinematografic cu o dimensiune teatrala perceptibila si, mai ales, pe care audienta o traieste afectiv si emotional.

Este evident ca in acest mod cinematografia, la inceputul secolului 21, iese din criza produsa de media televizata acum 50 de ani si revine in afaceri. Totodata cinematograful incepe sa exploreze dimensiunea teatrala si, astfel, sa fagociteze teatrul pentru a se impune ca spectacularul prin excelenta. Avatar deschide, in acest sens, intr-adevar cutia Pandorei.

Multi critici de film sunt tentati sa confunde conceptele pe care un discurs literar ori audiovizual le poate propune cu discursul insusi. Literatura si audiovizualul nu sunt discurs filosofic. Ca sa revenim la un exemplu clasic stim ca media este mesajul (McLuhan). Cu alte cuvinte semnificatia este data de modul de conceptualizare si nu de ceea ce este conceptualizat.

Cinematograful de maine

Maine mesajele web si pe computer vor fi si ele 3D. Conditia de astazi este de a polariza vizualul de perceput cu ajutorul unei proteze: ochelarii. Oricum cam cati dintre noi poarta deja ochelari? Pentru ei nu e nici o schimbare majora in viata lor. Isi vor cumpara o noua pereche de ochelari cu dubla functie. Iar ceilalti nu vor avea probleme sa devina si ei purtatori de ochelari ocazionali. Ecranele de computer, ecranele LCD, programele de pe computer (Windows 3D) vor trebui refacute, adaptate la noua industrie. Vom avea si ecrane tactile in



31.9 *Avatar*. Realismul filmului este generat de coincidența până la indistincție între schemele spectatorului de recunoaștere a mișcării ”naturale” și mișcarea personajelor pe ecran. Altfel spus epoca mișcărilor stângace și recunoscute ca atare ale personajelor animate a apus. O altă latură a realismului filmului are loc pe parametrul proeminenței detaliilor, al unicității și complexității detaliilor de neegalat în vreun alt studio de cinema din lume. 3D dau dimensiunea perceptuală a adâncimii necesare simulării realiste.
Montajul de planuri dinamice aflate la limita puterii de integrare perceptiv-conceptuală a spectatorului ține audiența captivată și focalizează constant atenția acesteia pe elemente dinamice (de la construcția grafică a cadrelor și a punerii în scenă la dinamica kinetică dintre obiectele din plan și mișcarea camerei de filmat). Aceste accente de captivare a atenției întăresc realismul unui film de ficțiune cu personaje fantastice.



33.10 *Avatar*.



33.11 *Avatar*.

3D. Dar asta inseamna o noua conceptie a “ecranului” si relatiei tactile sau nu cu el.

Vom asista cu aceasta ocazie si la filme de lung metraj mult mai lungi. Vom asista la explorari ale posibilitatiilor de a filma si nara despre lumi fictionale si de a le aduce pe scena teatrala pe care ne aflam – caci nu mai suntem in sala ci in “interiorul” lumii fictionale. Iar senzatia de satietate nu va veni doar dupa doua ore de film. Vom dori o perioda mai lunga de imersiune cinematografica.

Acest nou gen cinematografico-teatral (in engleza se vorbeste de teatrul de cinema) nu poate fi produs decat de civilizatia militaro-tehnico-corporatista si nu de *greenpeace*. Conditionat, acest gen hollywood – castigand o multime de bani pentru a se intretine – ne va transmite valorile greenpeace. Cu cat vom fi mai multi sa cumparam acest gen cu atat pretul de productie va fi mai scazut si cu atat numarul si diversitatea productiillor va creste. Si cu atat mai multi oameni se vor implica si vor avea un salariu din aceasta industrie. Si asta pentru ca ne face placere sa credem in valorile greenpeace si vom plati biletul de intrare in sala de “cinema-theater”.

2010 / *Cultura,* 100404 an V, nr.8 (263), p.24

1

Partea II : studii şi eseuri

FEDERICO FELLINI: un proiect cinematografic deconstructiv

1. Perspectiva lui Federico Fellini asupra actorului – un text alegoric

Fellini propune o definiție a actorului:

a. ”(**Actorul** este (o **mască**) care nu trebuie să *denunțe* imediat **personajul**…)” [1]

a.1. “(**actorul** este o **mască**)”

Definiția actorului – o prezență – este exprimată sub forma unei compoziții retorice, o expresie figurată, o metaforă. O dublă legătură structurează sintagma. La un nivel literal expresia defineşte actorul ca o deplasare (*displacement*), ca semnul a ceva diferit. Esența sa este datorată absenței completitudinii (el este o mască sau un semn a ceva) sau poate fi conceput ca o heteroreferință, o referință la altceva. Sintagma este o ecuație figurală: (”actorul este o mască”) este o metaforă. Entitatea concepută a actorului este o *mască*. Masca se defineşte ca o absență sau un semn care indică o absență, adică ceea ce este presupus a fi desemnat de către o mască (de exemplu personajul). Dar această expresie retorică înscrie o identitate. Putem spune că actorul este, în sine, o mască; adică un rol de jucat. A fi un actor înseamnă a fi o operație figurală. Iar descrierea acestei identități este ea înseşi o figură. Actorul este de la început (originar) un semn iterabil şi, ca atare, este conceput cu ajutorul referinței la urma pe care o are înscrisă a altor elemente aflate dincolo de scena metaforei. Actorul, ca şi mască, este constituit printr-o lipsă originară.

1 ‘‘The actor is a mask that must not denonciate immediately the character” / ‘‘(**l’acteur** est (un **masque**) qui ne doit pas dénoncer immédiatement le **personnage**...)”.

Identificarea cu un rol presupune o condiționalitate a identificării prin creearea conştiinței participării la caracterul ficțional al rolului. Actorul este o ființă dublă: pe de o parte ca primă entitate (actorul) ancorată în lumea reală şi o entitate secundă (masca) ancorată într-o lume de semne sau de reguli de existență ipotetică, contra-factuală şi ficțională.

a.2. ”(o **mască** care nu trebuie să *denunțe* imediat **personajul**)” [2]

Tipul de mască la care face referință Fellini este unul care nu denotă imediat personajul, ci faptul că desemnarea trebuie să aibe loc de o manieră particulară prin actul *denunțului* personajului. Cu alte cuvinte este un gen de mască care care are ca trăsătură specifică un gen de desemnare. Putem spune că actorul este definit ca o figură retorică (un tip de entitate fictivă similară cu cea a personajului) şi este identificat cu o figură retorică (aceea de care trebuie să se diferențieze). El este fondat nu numai de o figură retorică, dar chiar de absența entității fictive pe care trebuie s-o desemneze. Această mască face referință la un proces sau la o secvență ; este transformarea unui moment într-o alegorie, o secvență [3] . Dar acest proces este format de ezitarea de a ridica vălul de deasupra personajului din spatele măştii, de deasupra posesorului măstii.

b. Semnul mască are prezența sa. Această prezență este definită ca o operație ambiguă: opacă în sensul că nu desemnează entitatea pe care trebuie să o revele (personajul), căci i se substituie (stă în locul ei) şi transparentă în măsura în care această entitate secundă (personajul) trebuie să fie concepută prin prezența sa. Trăsătura sa definitorie este dată de ezitarea dintre aceste două stări. Caracteristica sa definitorie este cea de a insera o pauză, un hiat sau un fald (un pliu) în timp. Este un ecran sau un văl (*hymen*). Actorul se de-voalează, se face manifest, prin voalarea temporară a artefactului care se presupune că trebuie să-l devoaleze (personajul). Entitatea astfel definită este o operație *parergonală*; nici înauntru, nici afară; nici o stare, nici un proces. Trăsătura sa caracteristică este de a menține – pentru o vreme – în curgerea timpului – un *secret* (evitarea vorbirii). Este, în alți termeni, o expresie a *denegației* [4] .

c. Să vedem pentru un moment ce tip de operație se presupune a face masca pentru a se manifesta. Masca ascunde ca un ecran opac – actorul ca mască se aşează în față între privirea mea, a spectatorului şi personajul aflat în spate - şi denunță în acelaşi timp – actorul ca mască e semnul transparent, ecranul personajului pe care dezvăluie. A denunța (*denoncer*) este o figură care înseamnă – printre alte sensuri ca cel al dezvăluirii unei infracțiuni, unei înşelătorii, unei aparențe – şi actul trădării. Acțiunea denunțării este dublă: masca revelă personajul (îl face vizibil), dar, pe de altă parte, masca revelă ceea ce este ascuns în spatele personajului, adevărata a natură sau, cu alte cuvinte, dezveleşte masca personajului (îi pune în evidență adevărata sa natură, cea ascunsă şi dă jos ceea ce ascundea privirea). A denunța este o variantă a lui a demasca. Masca se referă la personaj într-un act ostensiv, dar cu acest act de referință denunță şi operează o trădare – sau indică faptul că personajul din spate, ascuns privirii, este un artefact, o convenție şi un rol într-o convenție dată, un semn inclus

2 “(un **masque** qui ne doit pas *dénoncer* immédiatement le **personnage**)”

3 ”The passage from a simultaneity to a diachrony, an experience of time is the mark of the *rhetoric”*. (De Man 1979:131).

4 In Derrida (1987:557) on *denegation* “ un secret doit et ne doit pas se laisser divulguer (...) Il faut ne pas divulguer mais il faut aussi faire savoir ou plutot laisser savoir ce “ il faut ’‘, “ il ne faut pas ’‘, “ il faut ne pas ’‘ ’‘ “ Comment faire pour qu’un secret reste secret ? Comment le faire savoir, pour que le secret du secret - comme tel - ne reste pas secret ? ’‘ “ Il n’y a pas de secret comme tel, je le denie. Et voila ce que je confie en secret à quiconque s’allie à moi ’‘ (1987:558).

într-un sistem de semne şi, în cele din urmă, o ființă mascată, un actor; adică indică că aceasta este actorul insuşi. Aşa cum am văzut în a. actorul este de la început o figură (o mască sau o metaforă). In fapt actorul este figură auto-reflexivă care se desfăşoară în timp ca identitate diferită.

Actorul este astfel o mască care nu trebuie, în acelaşi timp, să arate personajul şi să denunțe imediat convenționalitatea personajului. Tocmai actorul care inițial e presupus a constitui un personaj este o formă figurală instaurată de către personaj. Relația este de posesie actorul este ”masca personajului”. In fond actorul este un caz de performativ, de act de limbaj care constituie ceea ce descrie.

Actorul trebuie să plutească sau să oscileze într-o stare ambiguă: să fie o figură recunoscută ca şi artefact (ca mască) care, în acelaşi timp, trebuie să amâne integrarea sa într-un domeniu sau lume ficțională (personajul) iar integrarea sa este una artificială (un actor). Putem spune ca masca nu trebuie să denunțe personajul din mască care este actorul (nici să arate sau să denunțe faptul că în interiorul actorului-mască se ascunde personajul) şi, în acelaşi timp, nu trebuie să denunțe faptul că în interiorul personajului se ascunde actorul-mască. Masca este astfel o maşină care fuzionează entitățile şi le ține totodată separate (*hymen* indecidabil) [5] . Ea înscrie iterativitatea unui originar, un originar inversat; ca şi cum actorul ar fi o specie de *arhi*-personaj. Efectul, personajul denunțat în amânarea sa (*denegarea*) este cauză şi aduce în existență masca actorului (aceea care se presupune a fi cauza personajului). Oscilația şi perioada dintre masca-actor şi personajul-actor (repetiția sau citatul) înscrie creația unui eveniment singular; un eveniment creat în actul auto-citatului; un fel de *s'entendre parler* [6] .

Acest circuit se consumă ca un praxis deconstructiv al unui figural continuu (unde identitatea este pierdută şi recuperată în labirintul ”*diferanței*” constitutive a semnului).

2. Instanțierea tematică a alegoriei: căutarea personajului fellinian

Căutarea pe care o intreprinde personajulfellinian dezvăluie o retorică similară. Protagonistul nu găseşte dea lungul drumului său originarul, ci numai figuri substitut. Putem spune că acesta operează o arheologie a urmelor (trimiteri textuale sau iconice); în definitiv recuperarea unui corp diseminat.

Protagonistul caută o figură originară: **clovnul** *(Clovnii* (1970)), **filmul** (8 ½ (1963); *Fellini nel cestino* (1989); *Intervista* (1987); *Clovnii*), **figura feminină** *Casanova* (1976), *E la nave va* (1983), **luna** (*La voce della luna*, 1990), **muzica** (*Prova d'orchestra*, 1979), **o putere sexuală pierdută** (*Satyricon*, 1969), **actorul** (*Ginger şi Fred*, 1985), **oraşul Roma** (*Roma*, 1972). Căutarea ia forma scenariului morții şi resurecției sau, în cheia de carnaval, cea a farsei. Această unitate simbolică pierdută desemnează – figurat – trecerea unei figuri originare din absență în prezența sa ca semn; ca o figură fantomatică. Căutarea

5 ”An operation that at 'once' brigns about a fusion (confusion) *between* opposites and stands between opposites” (Culler 1982:145).

6 In Derrida 1987:23-32 ”l 'événement inventif, c'est la citation *et* le récit”, ”elle invente par le seul acte d'énociation qui à la fois fait et décrit, opère et constate”, ” raconte une histoire qui n'a pas lieu, qui n'a pas lieu hors d'elle-même et qui n'est autre qu'elle même en sa propre in(ter) vention inaugurale”.

devine o investigaţie textuală. Obiectul iniţial al căutării, absent, este o altă figură. Clovnul şi figura feminină (zeiţa Venus sau cântăreaţa de operă, Gloria) se manifestă prin intermediul propriilor imagini, reproduceri, simulacre. In *Clovnii* protagonistul, Fellini, descoperă, în periplul unui documentar ce are ca scop identificarea ”primului” cuplu de clovni, o rolă de film cu înregistrarea unui spectacol al acestuia. Imaginea proiectată în cinemateca franceză este un film mut cu imagini neclare, blurate, ale celor doi clovni ce performează o serie de gesturi greu de înţeles. In *Casanova* sau în *La voce della luna* protagonistul caută o figură feminină ideală (amanta ideală sau pe Aldina), dar va fi confruntat cu o multitudine de personaje feminine, fragmente sau ipostaze ale unui invariant de nerecuperat. De exemplu, în *Casanova*, dar şi în alte filme, figura lui Venus este recuperată prin repetarea posturii specifice a personajelor feminine din compoziţia celor *Trei Graţii* din compoziţia rafaelită. Posturile principale sunt cele ale femeii care se află cu faţa la spectator-protagonist şi cea care îşi întoarce spatele. Aceste posturi apar într-o serie lungă de reprezentări picturale ale motivului [7]. Gesturile semnificative sunt citate ale unei descrieri iconice a zeiţei Venus. Căutarea sau scenariul căutării sunt, prin deplasare figurală de la entitate la reprezentarea sa, o altă formă de investigaţie spectaculară [8]. Ca şi cum, într-o continuare a tradiţiei neo-platonice a Renaşterii italiene, cineva nu ar putea să se refere direct la entitatea la care se face referinţă ci numai de o manieră oblică, retorică, prin medierea unor reprezentări secunde. Originea spectacolullui sau a reprezentării este, în cele din urmă, identică cu trecerea, alunecarea continuă de la o reprezentare la alta; adică, ceea ce filmul în sine face şi reprezintă (să spunem cu evidenţa auto-referenţialităţii în *8 ½*).

Textul cinematografic în sine este desfăşurarea narativă a aceste traiectorii (căi). Textul este un spaţiu de fuziune şi de transcrieri succesive a unui lanţ de figuri, trimiteri şi citate care înscriu mişcarea de diferanţă (*différance*) a unui conţinut literal absent. Textul este o *alegorie*. Finalul din *E la nave va* e semnificativ în acest context. Camera de filmat se ”retrage” prin traveling din lumea diegetică – spaţiul navei care se scufundă şi a ocupanţilor săi - şi ne lasă să descoperim ”scena” studiolui de filmat (artefactele, tehnicienii, echipa de filmare), adică dincolo de pelicula-mască, actorul. Camera de filmat ”denunţă” personajul; lumea fictivă sau lumea diegetică. Camera de filmat face o panoramare mai departe în dreapta şi un traveling înainte către o alta cameră de filmat instalată pe un troleu şi cadrată din faţă. ”Înăuntrul” ochiului-lentilei camerei de filmat - prin ”trecerea” tăietură de montaj asigurată de obscuritatea lentilei – descoperim din nou lumea diegetică a filmului. Aici protagonistul, Orlando, aşezat pe o barcă ce ”pluteşte” pe o mare de plastic ni se adresează la cameră de o manieră complice. Descoperim astfel cu o altă întorsătură de şurub că denunţarea (operată prin dezvăluirea spaţiului înglobant al studioului) este echivalentă cu adăugarea unui nou nivel de ficţionalitate (ce îndepărtează originarul); studioul este unul din nivele ficţionale aflat în relaţie de cauzalitate figurală cu cel ficţional [9]. *Grefa* pe care o reprezintă studioul

---

7 See in Wind 1992:fig.61 (the paradigmatic figure would be Rapahel’s composition of the motif of the *Three Graces* ; Chantilly, musée Conde)

8 Această procedura este preluată din *Hypnerotomachia Poliphili* unde căutarea iubitei, Polia, este amestecată cu căutarea templului lui Venus. Căutarea principiului feminin, o ordine divină neo-platonică, este acompaniată prin intermediul unei serii de descrieri de artefacte. Textul *Hypnerotomachia* este o lungă descriere a alegoriilor reprezentate de sculpturile şi artefactele arhitecturale; obiectele de reprezentare pe care le întâlneşte în cale Polifil.

9 **Marginalia**. We can say that meaning in film is produced at the tensionate junction

şi descrierea contextului de ”enunţare” a lumii diegetice face posibilă deplasarea limitelor figurale iniţiale. Studioul este conceput ca o nouă reprezentare, ca o nouă lume ficţională [10].

3. Instanţierea cinematografică a alegoriei: filmul

Căutarea este reprezentată de o manieră figurală prin utilizarea motivelor-citate revelate ca atare de discursul cinematografic însuşi. Discursul figural (verbal sau cinematografic) reiterează de o manieră similară, în oglindă, căutarea figuralului originar al protagonistului fellinian: călătoria sa prin lumea semnelor cinematografice. Filmele lui Fellini sunt o combinatorie de elemente (motive sau unităţi simbolice) care sunt permanent repetate, recontextualizate [11]. Mecanismul fondator al imaginii în mişcare (*moving picture*) este auto-citatul într-un lanţ nesfârşit de substituţii. Filmul este un fel de scriitură (*écriture)*. Mecanismul este mai evident în *8 ½* unde căutarea filmului este filmul însuşi. Imaginile peliculei sunt semne auto-recursive şi semne citat. Imaginile prezente în alte filme de Fellini sunt citate ale unor imagini din altele. Această intertextualitate, ca mecanism figural, este valabilă pentru întreaga filmografie felliniană care, astfel, capătă trăsăturile unui unic text. In interiorul acestui text (format din 26 de capitole film) imaginile pot fi judecate şi pot căpăta semnificaţie ca şi citate auto-recursive [12] .

Filmele lui Fellini sunt, cu fiecare nouă peliculă, re-scrierea unui set finit de motive (figuri). Combinatoria este realizată pe modelul re-amestecului pentru un nou joc a cărţilor de joc (Tarotul fiind structura prototip). Fiecare text nou, fiecare nou film, este diferit de celălalt în măsura în care ordonează sintagmatic sau narativ o nouă formulă de punere în secvenţă a motivelor. Dar motivul, prin recontextualizare, suferă alteraţii şi variaţii de la o ocurenţă la alta. Din analiza şi segmentarea motivelor se pot identifica trăsăturile definitorii

---

between two reading modes : a *documentary* and a *fictional* one. Any perception contains the object of the perception and the conditions of the visual experience (See Searle 1983). Seeing under a fictional mode means not inquiring about the conditions of the visual experience (the suspension of disbelief). Taking into account those conditions means a shift into the documentary mode. A documentary mode implies the description of the fabrication of the visual representation. But any such graft of the context of fabrication is included in second order fictional mode : i.e. it is perceveid without any inquiry about the conditions of the visual experience. We can further say that a cinematographic representation seen under a fictional mode is a repression of the documentary one : a denegation. The end of *E la nave va* inscribes this rhetoric in which a fictional mode is included in a documentary stance that is included in second order fictional mode. The rhetoric of the self-referential text makes manifest what is implied and repressed in any perceptive act.

10 We see at work the mechanism of the ‘‘ *greffe* ’‘ (grafts) in *Fellini nel cestino* where fragments of several films are deplaced from their context of origin and are included in new discourse (a ‘‘ supplementary ’‘ one). This film instantiates the figure of the **indeterminate interview** and of the *discours de femme*, constative and performative; a documentary and a fiction. The film is a commetary upon several fellinian sequences but it is made as an amalgame of the same fellinian motifs. Its structure quotes the very cinematographic motifs and images it is supposed to comment upon. At the level of the fellinian text it is a fake commentary or a story of its own invention.

11 Deaca, *Carnavalesc ce grad secund în opera lui Federico Fellini*, teza de doctorat, 1995, cap. note 31, vol II: 442.

12 Roland Barthes în ”Moartea autorului” defineşte textul ca un ”spaţiu multidimensional în care o varietate de scriituri, nici una din ele originală, se amestecă şi se confruntă. Textul este o ţesătură de citate extrase din nenumărate centre de cultură” (Barthes 1977:143, 146).

ale elementului. Aceste trăsături sau elemente componente ale motivelor sunt atribuite sau fac parte din construcția unor elemente ce aparțin unor domenii conceptuale diferite de domeniul originar al motivului.

Ca să dăm un exemplu simplu să ne oprim asupra motivului **clovnul**. Printre alte elemente distinctive el are în majoritatea ocurenţelor sale un ”nas roşu” (să spunem în *Clovnii*). Sau altfel spus imaginea prototip a clovnului are ca şi trăsătură distinctivă ”nasul roşu”. In *Interviul* Fellini îi pictează un ”punct roşu” pe nasul tânarului actor care-l interpretează în film pe tânărul Fellini. Nasul roşu este semnul ”clovnicității” personajului.

Diseminate în structura definitorie a altor elemente, motive, (de exemplu clovnul în domeniul circului) trăsăturile se transferă şi se recombină, reconfigurează în elemente ce aparţin unor alte domenii conceptuale (actorul în domeniul cinematografiei). Migrația trăsăturilor construieşte o rețea, un patern recursiv în care fiecare entitate desemnează o alta, o variantă a ei şi un alt context de ocurență. Metaforic *clovnul* şi *actorul* din exemplul nostru sunt variante, instanțieri diferite ale unei unice scheme. Alte paradigme felliniene au un lanț mai lung de instanțieri: *actrița star de cinema*, *prostituata*, *nimfomana*, *femeia gigant*, *păpuşa gonflabilă* ori *statuia feminină*. Elementul originar, schema de referință poate fi *Venus* sau poate fi unul din aceste elemente ales ca şi instanță prototip. Referința este astfel făcută către entități indeterminate - *ghosts in the machine* – care la limită conțin trăsături ambivalente: adică au şi trăsături opuse în instanța lor prototip sau în schema lor recuperată ori construită prin interpretare. Aceste lanțuri de citate, prin succesive deplasări tind catre citatul auto-recursiv, o figură (escatologică) ce generează discursul cinematografic felllinian insuşi. Într-un fel opera lui Fellini stabileşte o punte între gândirea neo-platonică şi practica derrideană [13].

Filmul produce (este cauza) unei reprezentări care reprezintă propria sa structură. Imaginile filmului lui Fellini sunt instanțe ale utilizării (*use*) şi ale mențiunii (*mention*) semnului sau, altfel spus, sunt atât părți din lumea diegetică cât şi comentarii asupra acestei lumi enunțate dintr-o lume exterioară. O altă figură înglobantă, paradigmatică a filmului lui Fellini este **carnavalul**. Carnavalul este un element reprezentat în film, dar, ca şi citat, este un comentariu asupra carnavalului. Carnavalul reprezentat este o structură semnificantă care descrie (desemnează) filmul insuşi. Întregul proces este o căutare a absenței care va descoperi, la capătul drumului, propria sa figură manifestată ca şi ”invenția celuilalt”, ca diferanță (*différance*). Textele cinematografice ale lui Fellini sunt de conceput ca şi *invenții* (Derrida, 1987), adică acele artefacte unde ”arheologia şi escatologia îşi fac semn în ironia unui singur moment”; acele artefacte ce conțin o ”bicorporalitate autoreflexivă”. Ca invenție filmul fellinian este ”un eveniment ce pare a se produce vorbind despre sine, prin faptul de a vorbi”, un eveniment care este produs ”inventând povestirea invenției sale” – pentru că se inventează pe sine citându-se pe sine. Carnavalul lui Felllini este în acest sens un *carnaval de grad secund*.

Definiția actorului – sau a filmului – este o definiție figurală a unor entități ele însele figurale [14] ; este practica conținutului desemnat, la care se face referință. Prin propria

---

13 O discuţie deschisă de Derrida în ‘‘ Comment ne pas parler ’‘ (1987:557sq).

14 Fellini comentează deasemenea de o manieră figural despre **circ**, o entitate pe care o desemnează ca ”the origin of all forms of spectacle ; even if that is not correct from the point of view of the chronology, we can say , at any rate that it englobes them alltogether” (Renevey 1977). Această manieră figurală este auto-recursivă ”I am tempted to tell about the circus in a circus” şi exprimată sub forma denegaţiei ”je ne sais rien du cirque (...) il me

construcție – figurală – aceste texte sunt alegorice în măsura in care sunt comentarii şi practici ale propriului figural în act [15] .

4. Definiţia filmului după Fellini

Fellini îşi exprimă opinia despre film. Acest film este bazat pe o imagine absentă, o imagine statică (*immobile image*) ascunsă în spatele imaginii care mişcă (*moving picture*):

”Filmul este un tablou incomplet; nu este spectatorul cel care priveşte, ci este filmul cel care se lasă privit de către spectator, în funcție de perioade de timp şi ritmuri străine şi impuse celui care contemplă. Ideea ar fi de a face un film cu o imagine etern fixă şi plină de o mişcare continuă” [16] .

“Le film est un tableau incomplet ; ce n'est pas le spectateur qui regarde, c'est le film qui se laisse regarder par le spectateur, selon des temps et des rythmes étrangers et imposés à qui le contemple. L'idée serait de faire un film avec une seule image éternellement fixe et riche d'un mouvement continu”.

Pictura este pasivă, semnificația sa este internă şi bazată pe o prezență pe care cineva o descoperă. Filmul este o pictură incompletă. Filmul diferă permanent de el însuşi. El nu poate fi sine însuşi căci are nevoie de *celălalt* (spectatorul) pentru a fi. Dar *celălalt* cel care are responsabilitatea filmului este creat de către filmul însuşi (care *impune* ritmul şi timpul, perioada). Relația este indeterminată în sensul în care nu este în întregime pasivă (a fi văzut de spectator) nici în întregime activă (se lasă văzut). Semnificația vine după, după ce momentul a trecut, atunci când imaginea este absentă – o mişcare aporetică bazată pe diferență şi pe diferanță (deferral). Putem numi acest proces o semnificație permanent diferată (*différée*). Actul cinematografic e bazat pe un mecanism al absenței în timp; mecanismul diferanței (“*différance*”) constituie modul de producție de sens cinematografic. Spectatorul (şi semnificația negociată între film şi spectator) este legat de o co-prezență deconstructivă a sinelui şi a celuilalt [17].

---

faut avouer aussi que je ne suis allée au cinéma que très peu de fois dans ma vie”, ”même si je ne sais rien du cirque, je connais tout du cirque”. Această entitate originară este desemnată cu ajutorul unui text denegator – un figural - şi se confundă cu el.

15 Deaca, 1995: cap. 2:nota7 ; cap. 2:notele:3-4-5 şi 2:nota:7 (Renevey 1977).

16 ”the idea would be to make a film with only one image forever fixed and at the same time full of a continuous movement”. ”The movie is an incomplete picture ; its not the spectator that sees, but the movie that lets himself be seen by the spectator, with times and rythms external and imposed upon the one that looks at it (...) the picture everything is internal one must see in order to discover it”.

17 In Derrida 1987:10 : ”L'invention de l'autre, cela implique-t-il que l'autre reste encore moi, en moi, de moi, au mieux pour moi (projection, assimilation, intériorisation, introjection, apprésentation analogique, au mieux phénoménalité) ? Ou bien que mon invention de l'autre reste l'invention de moi par l'autre qui me trouve, me découvre, m'institue ou me constitue ? A me venir de lui, l'invention de l'autre alors lui reviendrait” ; ”L'autre c'est bien ce qui ne s'invente pas, et c'est donc la seule invention au monde, la seule invention du monde, la nôtre, mais celle qui nous invente. Car l'autre est toujours une autre origine du monde et nous sommes à inventer. Et l'être du nous, et l'être même. Au-delà de l'être (...)” ; ”La deconstruction dont je parle n'invente et n'affirme, elle ne laisse venir l'autre que dans la mésure où performative, elle ne l'est pas seulement mais

Pentru Fellini esența cinematografului este dată de această absență [18], adică imaginea fixă care conține o mişcare paradoxală (o mişcare *abstractă*). Filmul ideal ar fi un amalgam *obtuz*, o "*impossibilia*" care ar reuni mişcarea şi cadrul fix; pasivul şi activul; cinematograficul şi celălalt (fie el spectatorul); acelaşi şi diferitul; repetiția identicului şi a diferitului.

Mişcarea instituită de către această căutare de nerezolvat este realizată în filmele lui Fellini prin repetiția aceloraşi motive recontextualizate de fieacare dată diferit. Procesul de lectură al filmului înseamnă căutarea acestei imagini monumental-fluide, recuperarea absenței care fondează actul cinematografic. Fiecare nouă repetiție a unui motiv sau a unei imagini într-un nou context este o formă de diferare reluată cu fiecare nouă ocurență.

Filmul în sine printr-o continuă intertextualitate internă – repetiția unui set de motive – creează un sentiment de imobilism. Elementul nu mai e transparent ci doar citează un originar (*ur-sign*) imobil şi absent. Semnul cinematografic devine o *arheologie*. Imobilul este de neatins şi mereu diferat. Semnificația cinematografică a imaginii în mişcare e fondată de un antecedent obiect imobil absent. De fiecare dată că această absență a mişcării este de atins - prin chiar faptul de a tinde să-l capturezi – ea provoacă un nou context, o nouă semnificație, o nouă unitate simbolică care, pentru a putea fi din nou capturată, trebuie inclusă într-o nouă relație de sens. Astfel filmul este creat în interstițiul, pliul dintre statuar şi curgerea muzicală.

Concluzie

Obiectul căutării este diseminat într-un lanț nesfârşit de citate, manifestările sale iconice: obiectul şi semnul sunt într-o poziție echivocă. Filmul face o punere în scenă a spectacolului care face ceea ce filmul însuşi face: o producție de semne şi spații figurale care se reflectă pe sine de o manieră auto-recursivă – *alegoria* (De Man 1979:115-6, Leitch 1983:183-5). Filmul lui Fellini e alegorie în sensul unui spațiu textual de reînscrieri a unui lanț de figuri, citate care re-scriu ideea deplasării continue (*continuous displacement*) a conținutului unui figuri originare absente [19] : re-scrierea, actualizarea figurală care substituie această absență: textul

---

continue à perturber les conditions du performatif et de ce qui le distingue paisiblement du constatif".

18 Vezi Barthes (*Obvie et obtus,* 1982) despre noțiunea de sens *obtuz* în cinema.

19 Filme metanarative ca *E la nave va*, *8 1/2* şi *Interviul* reprezintă geneza semnului care produce la rândul său absența obiectului desemnat şi, în acelaşi timp, îl face prezent. Acest gest este paradoxal şi ilustrează aporiile auto-refernţialităţii. Filmul fellinian traduce istoria semnului care anihiliează obiectul şi îl transformă într-o entitate de grad secund şi, totodată, este istoria acestei transformări. Dacă identificăm istoria reprezentată cu conceptul de "artisticitate", un originar aparţinând domeniului artei, atunci vom trage concluzia că originarul este un figural indefinit. Obiectul iniţial al referinţei este substituit cu un discurs figural accesibil. Ca şi alte figuri originare: **principiul feminin**, **clovnul**, **figura mitologică** şi **semnul artistic** este, la rândul său, o figură construită de o tradiţie culturală. În *Clovnii* figura originară a clovnului este instanţiată în scenariul **înmormântării şi resurecţiei** ; în *Casanova* principiul feminin este transcris în naraţiunea **Pygmalion – Don Juan** ; în *8 ½* filmul se manifestă pe scenariul **coborârii în infern** ; în *E la nave va* principiul genezic feminin este tradus în naraţiunea **călătoriei pe mare** iar în *Ginger şi Fred* actorul, înscris în mecanica semnului, este citatul cuplului androgin cinematografic: **Ginger (Rogers) şi Fred (Astaire)**.

Pentru tradiţia de carnaval relativitatea lumii este concepută ca o conceptualizare a figurii auto-re-

cinematografic.

1995 / Simpozion International *Applied Derrida*, Luton, Anglia

Bibliografie

Baltrusaitis 1988, *Reveils et prodiges*, Paris : Flammarion St. Gennevièveve
Roland Barthes, 1977, "The Death of the Author" (1968), *Image, Music, Text* (trad. Stephen Heath, New York: Hill and Wang
Roland Barthes 1982, *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III, Seuil
Francesco Colonna, 1994, *Le Songe de Poliphile*, Paris : Imprimerie Nationale 2 vol
Jonathan Culler 1982 *On Deconstructon. Theory and Criticism in the Seventies*, Ithaca NY Cornell University Press

Jacques Derrida 1987, *Psyché*, Paris : Galilée
Geoffrey Hartmann 1981 *Saving the Text,* The John Hopkins University Press
Vincent B. Leitch 1983, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Columbia University Press
Paul De Man 1979, *Allegories of Reading*, Yale University
Monica Renevey 1977, *Le grand livre du cirque*, Edito Service S.A., Genève (2 vol.) (Préface par Federico Fellini)
John Searle 1983, *Intentionality*; Cambridge University Press
Edgar Wind 1992, *Mystères paiens de la renaissance*, Paris:Gallimard

cursive. Figura vizuală ambiguă – unde un element poate fi perceput ca figură sau ca fundal – este evidentă în desenele lui Escher, dar este prezentă şi în fascinaţia medievală a figurilor duble (Baltrusaitis, 1988). Ea reprezintă pentru Jung atât subiectul textului alchimic şi mecanismul psihic. A scrie şi a face filme este, din această perspectivă, o operaţie în adâncul unui palimpsest acolo unde artistul se manifestă ca ambiguitate, ironie şi poziţie echivocă (Hartmann 1981:14). Ceea ce rămâne din procesul creaţei este numai citatul. Cuvintele, imaginile, semnele care constituie textul sunt numai rămăşiţele sau ruinele unei entităţi altminteri de neatins : « a symbol the can be defined as a trace, what remains, a stubborn surplus able to motivate and be motivated by the text » (Hartman 1981:15).

2

Doctrina celor Trei graţii la Federico Fellini

« Vénus plângând sa lăsa în brațele a trei nimfe îmbrăcate cu pânză... » [1]

« De asemenea, la dreapta, în afara fântânii,
pe spațiul înconjurător stăteau, ca şi Péristéra,
trei alte virgine divine dezbrăcate» [2]

Introducere

Opera cinematografică a lui Federico Fellini este o întinsă maşină de citate. La prima vedere, aşa cum o mărturisesc calificativele despre opera cineastului italian, filmele sale nu se asociază intertextualității savante. Dar o privire mai amănunțită va fi surprinsă să descopere deja cantitatea de citate. Cu titlu de ipoteză de lucru estimăm că ansamblul filmelor sale este constituit pornind de la un raport dezvoltat cu o intertextulitate internă şi externă operei. Printre numeroasele elemente citate sau reluate se găseşte și motivul celor *Trei grații*. Interesul motivului se revelă pe două planuri. Acesta ne arată continuitatea operei cineastului cu tradiția culturală italiană [3] şi, mai ales ne dezvăluie un aspect ”ascuns” al acesteia. Este vorba de faptul că acest motiv reprezintă un punct de plecare pentru o interpretare a ansamblului operei cinematografice a lui Fellini. Motivul va fi înțeles ca o schemă generală care va fi instanțiată sub diverse variante.

---

1 Colonna Francesco, [1499], éd. 1971, *Le Songe de Poliphile*, Genève : Slatkine 2 vol,sym tx ill BN, p.270

2 Colonna Francesco, op.cit., p.251. La description renvoie au tableau de Raphaël, *Les Trois Grâces*, Chantilly, musée Condé.

3 Un essai qui découvre les sources livresques de Fellini, dans Solomon (Jon) 1982 <<Fellini and Ovid>> *Classical and Modern Literature. A Quarterly* fall, vol.3 1 pp.39-44 BN 8 z 52676 1, 181 (2- fell*

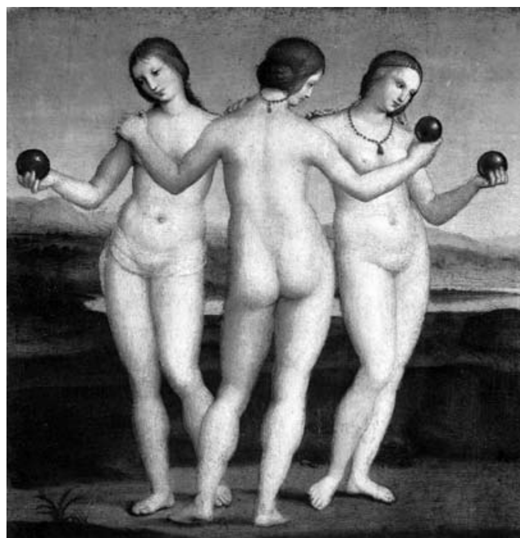


fig. A - Rafael, *Cele trei grații,* Chantilly, Muzeul Conde



fig. B - Sandro Botticelli, *La Primavera,* Florenţa, Galleria degli Uffizi.

Istoricul

O analiză a motivului celor *Trei grații* se găsește în studiul lui Edgar Wind, *Mystères païens de la renaissance* [4]. Vom relua sub forma unui rezumat elementele necesare interpretării pe care o propunem. Motivul iconografic reprezintă un grup de trei femei în picioare. Fiecare personaj are o poziție corporală caracteristică, plecând de la cea din stânga: din față, din spate și din profil (*fig.A*) (*fig.B*). Grupul feminin, reluat din reprezentarea antică [5] unde, după Seneca, ansamblul celor trei femei legate de nodul carității mutuale simboliza cercurile generozității: a da, a accepta și a reda (cele trei acțiuni ale liberalității) (*fig.C*), devine unul din elementele simbolice cheie ale teologiei neo-platonice. Cele *Trei grații*, servitoare ale lui Venus, reprezintă modelul unui posibil traseu de acces către divinitate: ”Imaginea Grațiilor, legate de nodul carității reciproce (...) oferea o figură perfectă pentru a ilustra ritmul dialectic al universului lui Ficino” [6] (*fig.D*). Pentru neoplatonicieni servantele lui Venus sunt un semn de iubire, vectorul care antrenează după sine un circuit universal. Iubirea este nodul şi legătura perpetuă a universului. Imaginea celor *Trei grații* este pentru Marsilio Ficino şi pentru Pic de la Mirandola o reprezentare a doctrinei reluării întregului în parte: ”Pe oricare dintre ele pe care te concentrezi, ea nu se desparte de celelalte, căci ele sunt toate una în alta şi se înrădăcineaza în Unul” [7]. Aceaşi schemă apare şi la Pic de la Mirandola: ”Tot ceea ce se găseşte în acelaşi timp în toate lumile se găseşte deasemenea conținut în fiecare în particular şi nu există printre ele nici unul singur în care să nu se găsească tot ceea ce se găseşte în fiecare” [8]. Schema întregului în parte coincide cu schema vestigiilor lui

4 Wind Edgar, 1992, *Mystères paiens de la renaissance*, Paris:Gallimard.

5 Wind, op. cit., fig.9

6 Wind, op. cit., p.53

7 Proclus, *Elements de théologie* (*Elements of Theology*, éd.Dodds, pp.64-67 [éd.J.Trouillard, p.102 sq]), in Wind, op.cit. p.55

8 Pic de la Mirandole,Seconde préface à *l'Heptaplus*, (éd.Garin, p.188), in Wind, op.cit.,



fig. E - Visul lui Poliphil, Francesco Colonna. Ilustrație cu fântâna lui Venus (1971:312). Venus, centru sus, e reprezentată din spate.





fig. D - Niccolo Fiorentino, medalia lui Pic de la Mirandola. *Pulchrtitudo, Amor, Voluptas*. Londra, British Museum.

Augustin (*De Trinitate*, VI,x,12) : ”Creatorul este Trinitate, el a cărui urmă este, cu justețe, vizibilă în creatura sa”, ”Unul ultim este astfel invizibil, manifestările sale vizibile trebuie să fie multiple” [9] : pluralismul poetic este corolarul necesar al misticismului radical al lui Unu. La nivelul destinului individual grupul reprezenta ciclul sufletului în mişcarea sa de revărsare (*emanatio*), de conversie (*raptio*) şi de uniune cu divinul (*remeatio*). El simboliza conversia muritorilor în divin prin medierea Iubirii. Pentru teologia platonică Dumnezeu îşi exercita puterea într-un ritm triadic. Ficino reia Virgil şi afirmă că Dumnezeu se place în numărul impar. El susține că grupul ternar reprezintă circuitul dinamic care se stabileşte între *pulchritudo* (frumusețea), *amor* (iubirea) şi *voluptas* (dorința sau plăcerea) (*fig.D*). Frumusețea, prima dintre Grații, stă cu fața la noi. Ea descinde din tărâmul de dincolo către noi iar Iubirea, care stă cu spatele la noi, urmează o mişcare de transport către un dincolo (Platon: iubirea este dorința pe care o provoacă frumusețea) [10]. Iubirea reuneşte contrariile care sunt Frumusețea şi Dorința şi ea se întoarce de la lumea în care ne aflăm de o manieră în care poate să se reunească cu spiritul care ne face semn de dincolo. Pentru a realiza

p.56

9 Wind, op. cit., p.233

10 Voir la médaille de Pic de la Mirandole faite par Niccolo Fiorentino, in Wind, op.cit., fig.10-11



fig. C - Cele trei grații, Frescă pompeiană, Napoli, Museo Nazionale.

uniunea perfectă a contrariilor Iubirea trebuie să facă față unui dincolo: căci atâta vreme cât Iubirea rămâne legată de lumea finită, Pasiunea şi Frumusețea vor continua să se înfrunte. Iubirea tinde să se ascundă privirii pentru a se îndrepta către bucurie. Iubirea nu are ochi căci, situată deasupra intelectului, ea reprezintă o formă de cunoaştere oarbă: ”Sufletul, prin iubire, primeşte mai multă virtute divină decât prin cunoaştere” [11]. Teologia negativă care fondează acest discurs concepe orbirea ca o manieră de a dobândi înțelepciunea; o manieră de a face față adevărului ultim, indefabil [12] . De unde concluzia că forța inefabilă a lui Unu ne se lasă descrisă decât cu ajutorul unor atribute contradictorii. Retorica principiilor compozite şi a amestecurilor contrariilor este astfel justificată: argumentul are nevoie de două imagini contradictorii care prin opoziție îşi revelă unitatea transcedentă. Arta de a sugera o idee în acelaşi timp cu disimularea ei este cauționată: de exemplu amalgamurile ale lui *dulce amarum*, aliajele registrului stilistic ale lui *serio ludere* şi ale discursului obscur. Această retorică

11 Wind, op. cit., p.93

12 L'aveuglement est récupéré sous sa forme mystique sous la Renaissance italienne (Wind 1992:68 sq). Il symbolise, tout comme le geste du Pythagore muet de l'école d'Athènes (le silence et le mutisme rituel), une figure néoplatonicienne d'un positionnement face au sacré ; une figure de la sagesse (de *docta ignorantia*). Le silence de Pythagore était, pour les néoplatoniciens, le couronnement suprême de la sagesse, car la vérité, ultime était ineffable. Cette figure est associée au mystère orphique de l'Amour aveugle. Pour Proclus et Hermias "être initié" est dérivé de "fermer les yeux" (Wind 1992:73). Pour Ficin l'aveuglement amoureux appartient à la joie associé au contact avec le divin. Pour Pic de la Mirandole l'Amour aveugle est équivalent à l'anéantissement mystique de soi (Wind 1992:77) (v. aussi dans Durand [1984:111] sur Tiresias, "le fou aveugle que est le symbole, l'épiphanie de la vérité," - sur le topos Tiresias - Oedipe, voir dans Ricoeur, Le conflit des herméneutiques, apud Durand). Ainsi l'hétérogène texte de Fellini puise aussi ses sources dans les images de la mystique de la Renaissance italienne ; un emploi figuratif des termes et d'images empruntés aux rites populaires à l'aide de la tradition païenne du néoplatonisme. Au fait il s’agit d’une récupération des traditions souterraines païen-carnavalesques au niveau de la culture haute.

organizează discursul din lucrarea lui Francesco Colonna, *Visul lui Polifil* [13] unde imaginea cheie se dezvăluie ca fiind uniunea ultimă a Iubirii cu Moartea [14] . Uniunea contrariilor ne apare sub forma imaginii lui Venus vulgară (*Venere vulgare: Ahrodite Pandemos*) şi Venus celestă (*Venere celeste: Aphrodite Ourania*) care trimite la cuplul iubirii profane şi sacre [15] (*fig.E*). Grupul celor Trei graţii devine, în compoziţia picturală a lui Rafael, succesiunea castităţii (*castigas*), frumuseţea şi voluptatea. Frumuseţea inclină castitatea iubirii. Astfel se manifestă hierogamia (**hierogamos**): uniunea extatică a neofitului cu divinul pe care acesta o trăia ca o iniţiere a morţii [16]. Emblema *dolcezza* (sau *voluptas*) este Iubirea care încoronează Moartea. Pentru Botticelli, în *Primavera*, grupul este conceput ca o succesiune a *voluptas*, *castitas* şi *pulchritudo*. Unitatea lui Venus se desfăşoară în Trinitatea Graţiilor; concordia se regăseşte în opoziţie.

Rezumat

Grupul celor *Trei graţii* este conceput de către neoplatonicieni ca o hieroglifă destinată a reprezenta doctrina cunoaşterii : o cunoaştere oarbă (non intelectuală) a unei entităţi sacre definite prin uniunea contrariilor și prin multiplicitate. De aici urmează invenţia imaginilor suport cu atribute contrarii şi perfecţionarea unui stil contradictoriu; armonia în discordie.

Frumuseţea şi gestul său

Federico Fellini reia doctrina celor *Trei graţii* şi citează reprezentarea ei iconografică [17] . El descompune compoziţia grafică de pe medalia lui Marsilio Ficino sau din tabloul lui Rafael care reuneşte cele trei personaje şi reia separat figura fiecărei Graţii. Fiecare dintre Graţii reprezintă prototipul unei categorii. O primă serie categorială este reprezentată de personajul feminin care se poziţionează în imagine cu braţele deschise sau întinzând braţele către personajul masculin. Această figură instanţiază figura din stînga a compoziţiei, Frumuseţea, care iese din lumea de dincolo şi se îndreaptă către lumea de jos. In *La dolce vita* Sylvia, actriţa americană care vine în vizită la Roma, reia postura Frumuseţii. Sylvia, prin gestul său al chemării cu braţele deschise, instanţiază prima figură a grupului celor Trei graţii şi, prin metonimie, figura zeiţei Venus. Teritoriul său de origine, America, citat şi în alte filme felliniene ca şi loc de origine al domeniului spectacular – acolo unde e originea filmului se confundă cu cel al unui dincolo. America, simbolic, este un teritoriu de dincolo definit pe coordonatele filmului şi al reprezentării. Domeniu mitic al filmului (Sylvia este diva filmului de tip Hollywood) America este spaţiul consacrat creaţiei artistice.

13 Colonna Francesco, 1971, *Le Songe de Poliphile*, op.cit.

14 Wind, op. cit., p.117

15 Wind, op. cit., p.153

16 Wind, op. cit., p.171

17 Nos commentaires portent sur : *La dolce vita* (1959), *8 ½* (1963), *Roma* (1972) *, Amarcord* (1973), *Casanova* (1976), *La Cité des femmes* (1979), *Ginger et Fred* (1985), *L'Interview* (1987), *Fellini au panier* ( ) et *La voce della luna* (1990).


fig. 1


fig. 2



fig. 3


fig. 4

O creație artistică aflată sub semnul zeiței Iubirii: Venus [18]. Gestul său tipic, a tinde către celălalt brațele deschise, devine manifest de trei ori în film (ziua la ieșirea din avion: *fig.3*), în timpul petrecerii nocturne (noaptea: *fig.4*) și în apa Fântânei din Trevi (noaptea în apă: *fig.1*). De asemenea ea întinde brațul și aproape atinge fața personajului masculin, Marcello: o dată în aer (pe esplanada din Bazilica Sfântul Petru: *fig.5*), o dată în timpul dansului de la petrecere luminat de flăcările unor torțe (*fig.2*) și ultimă oară în apa fântânei din Trevi (*fig.6*) – momentul în care se reunește în limita cadrului imaginii figura cuplului [19]. Gestul ei se înscrie în paradigma actelor baptismale: botezul aerului, focului și apei, dar și al pasajului, al trecerii personajului masculin în ciclul diurn-nocturn.

Caracteristic pentru retorica cinematografică felliniană gestul se detașează de contextul său inițial și ”contaminează” construcția altor personaje. El este un atribut, o trăsătură care va fi inclusă în alte contexte, dar își va păstra caracterul de referință intertextuală ca și citat al contextului diagnostic pe care l-am menționat. In *La dolce vita* gestul mâinilor este reluat de un grup de trei femei reunite pe un acoperiș (*fig.7*) și de către statuia lui Isus purtată de un elicopter în aer (*fig.8*). Deasemenea dansatorul de *kathakali* (*fig.9*), dar și Paola și Marcello la finalul filmului (*fig.10* și *fig.11*) reiau gestul brațelor. Astfel Unul se demultiplică

---

18 Mainte fois l'Amérique sera mentionnée. Ne citons que deux exemples : dans *Amarcord* les habitants du village sortent en pleine mer pour apercevoir le transatlantique qui se dirige une fois par an vers son territoire mirifique et dans *l'Interview* on remarque, éparpillés dans le paysage des studios de la Cinecitta, les vestiges d'un décor, un film fellinien inachevé : l'America de Kafka.

19 La position de Sylvia immergée jusqu'à ses flancs dans l'eau de la fontaine ainsi que son geste de purification à l'eau du personnage masculin sont des images issues du *Songe de Poliphile,* Colonna, op.cit., p.249 et p.259. De même, dans *l'Interview*, la rencontre entre Marcello Mastroianni et Anita Eckberg qui donnera suite à une reprise cinématographique de la séquence de *La dolce vita* est conçue à partir d'un autre cliché iconographique classique. Anita est depeinte sous les traits de la Vénus à l'allure de Diane chasseresse (son costume et les chiens): la *Vénus armata* (c.f. Wind, op.cit. p.106 et ill.14). La Diane-Vénus d'ici est une image (une *ombra*) de la Vénus.


fig. 5


fig. 6


fig. 7


fig. 8


fig. 9


fig. 10

şi se defineşte ca entitate plurală. Entitatea se diseminează şi constitutie corpurile diferitelor personaje. Ataşată masculinului în aceeaşi măsură în care e ataşată femininului ea este o entitate androgin ce reuneşte contrariile.

In alte contexte, în *8 ½,* Claudia (Cardinale) reia gestul în contextul simbolic al fântânilor tinereţii (*fig.12*) şi, în *E la nave va*, Edmea Tetua, defuncta cântăreaţă de operă a cărei personalitate o celebrează ultimul drum al navei, reia gestul pe o peliculă memento-documentară (*fig. 13*). Gestul este reluat, din nou în *La dolce vita*, ca motiv al scenei din cabaretul dansant *cha-cha-cha*. O statuie neagră îşi lasă braţul întins în imagine fie în prim plan fie în planul secund ca un soi de cadru în cadru ce formează apertura prin care vedem personajele adunate în jurul mesei, Marcello, tatăl său şi Paparazzo, prietenul fotograf (*fig.14*). De fiecare dată în care camera cadrează grupul mâna este înscrisă în planul doi al imaginii. Postura corporală care opune dea lungul filmului personajul masculin, Marcello, instanţelor venusiene feminine – adică Sylvia, grupul feminin de pe acoperiş, Paola – este reluată de un spectacol de cabaret ce are loc în interiorul acestei secvenţe. Intre clovnul-trompetist şi statuia neagră (*fig.15*) are loc un dialog mut şi gestual.

Să revedem o clipă unul din momentele semnificative din *La dolce vita*. Intâlnirea din scena de final a filmului dintre Marcello și Paola este interpretată ca semnificând pur și simplu eșecul pe care îl trăiește personajul. Această secvență a fost interpretată ca


fig. 11


fig. 12


fig. 13


fig. 14


fig. 15

făcând referință la incapacitatea tânărului Marcello care trăiește o viață lipsită de repere, o ”dolce vita” continuă într-o Romă decandentă, de a comunica. La marginea mării tânăra fată face semne de chemare către Marcello care nu poate auzi datorită zgomotului valurilor și nu se poate apropia de ea peste apa care-i desparte. El nu poate face decât semne de incomprehensiune și ratează astfel întâlnirea cu ”îngerul”. El se ridică în picioare, se întoarce și pleacă înspre grupul de tineri pe care-l părăsise câteva clipe mai devreme. Aceștia sunt încă reuniți în jurul unui calcan sau o altă entitate nedefinită eșuată pe plajă. Atenția lor e atrasă de ochiul deschis al animalului marin. Conform interpretării pe care o propunem este mai interesant însă să vedem ambiguitatea semnului din mâini care dezvăluie și disimulează în acelaşi timp. Pe fondul surdității (zgomotul vântului și valurilor de la malul mării) şi al inaccisibilității (răul desparte protagoniștii), cu ajutorul semnului corporal, un contact ia naștere între cei doi. Mâinile în semn de apel și mâinile care ascund privirea (*fig.10* și *fig.11*) aduc o trăsătură comună celor doi. Conform teologiei negative gestul ascunderii privirii indică prezența simbolică a unei forme de acces, a unei revelații sau a unui pasaj initiatic. Gestul sugerează orbirea inițiatică [20]. Privirea Paolei îl fixează pe Marcello – ca o chemare

20 Une figure à part dans la cinématographie de Fellini est le personnage de l'aveugle. On le voit d'une manière épisodique dans *Roma*, *Satyricon* (un homme qui, assis sur l'escalier de la *subur-*


fig. 16


fig. 17

a Frumuseții venite din spațiul de dincolo către lumea de de jos - și apoi se îndreaptă către spectator, ca o cerere mută. Marcello cu evidență suferă un eșec și o ”moarte” – la fel ca și alte personaje ale lui Fellini : Guido, Casanova sau Snaporaz -, dar această imolare este ambivalentă, căci ea echivalează cu o nouă naștere. Marcello este desigur victima ritualică a unei farse elaborate de un feminin multiplu : Sylvia, Paola ori Maddalena, dar asta pentru o nouă naștere. Un scenariu sacrificial se instalează sub forma farsei. Cel mai probabil este că un discurs ambivalent (provenit din tradiția amestecurilor hibride) conduce narațiunea felliniană. Farsa grotescă este o modalitate de a reprezenta o formă de salvare. Pentru Colonna și pentru renașterea mistică Adonia este nunta sacră a Plăcerii cu Durerea. Pentru a avea acces la imaginea apoloniană trebuie să treci prin probele dionisiace, prin jupuitul de viu al lui Marsyas. Pentru Pic de la Mirandola inspirația lui Apolo cere în noi desmembrarea lui Osiris pe care îl identifica cu Bahus la fel cum Psyche, pentru a-l regăsi pe Amor, trebuia să facă o coborâre în infern [21].

Gestul brațelor deschise se diseminează și face parte din trăsăturile distinctive ale altor personaje din alte filme. Amanta mecanică a lui Cazzone (*Cetatea femeilor*: *fig.16*) și automatul feminin al lui Casanova (*Casanova*: *fig.17*) ori gestul Edmeii Tetua în fața publicului (*E la nave va*) sunt câteva exemple. Gestul deschis al brațelor indică prezența diseminată a lui Venus. Un lanț de citate și de instanțieri se instaurează astfel. Personajele citează și instanțiază nu numai o entitate ci și numeroasele sale reprezentări din interiorul și din exteriorul filmului. Ca și Francesco Colonna, Fellini se complace a descrie și reprezenta reprezentări, artefacte și simulacre. Dacă în cazul lui Colonna vorbeam de reprezentările sculpturale

---

ra le regard perdu, joue à une harpe), *Amarcord* (le clochard aveugle qui, assis sur une chaise joue avec un accordéon et se trouve toujours en combat avec les enfants qui l'agacent), *Ginger et Fred* (multiplié, il prend ici la forme d'un groupe d'instrumentistes qui jouent des instruments à vent dans la gare de Rome à l'arrivée d'Amelia) ou *E la nave va* (un homme qui joue du violon sur le quai). La figure de l'aveugle trouve une extension dans l'élaboration du protagoniste de *8 1/2* et *La dolce vita*. Les lunettes noires qu'indiquent l'infirmité de l'aveugle sont un attribut du protagoniste dans maintes scènes. Le protagoniste peut être associé ainsi aux valeurs de l'aveuglement, de la vision intérieure vers un chaos intérieur, l'obscurité qui précède la naissance. Le protagoniste est identifié à l'état incerte de la mort, il est le néophyte situé sous le couvert du masque. Le masque de l'aveugle trahit également le complexe oedipien du personnage. La victime de l'aveuglement se situe dans un rapport équivoque aussi envers l'instance parentale et materne et aussi vers la quête dangereuse de la vérité. Au niveau du macrocosme l'aveuglement se traduit par les couches obscurcissantes qui brouillent la vue ou le paysage. Maintes fois les scènes de début de séquence représentent le brouillard qui efface une partie du paysage dans une masse opaque, une *materia confusa*. On le voit, par exemple, dans le début de *La voce della luna* ou de *La Cité des femmes*.

21 Wind, op.cit.,p.188


fig. 18



fig. 19

aici vorbim de imaginea de film. Personajele ele însele, ca obiecte ale citatului, nu mai sunt entități ficționale diegetice ci metaficțional instanțe de reprezentare cinematografică, artificii de reprezentare. Venus astfel se confundă cu artificiul dispozitivului de reprezentare.

Gestul mâinilor este, în *La dolce vita*, atributul unei entități androgine (Sylvia și Isus). Ea reprezintă armonia contrariilor. Principiul divin este reprezentabil sub forma amalgamului de atribute contrarii. Automatul feminin este figura centrală din finalul din *asanova*. O orbire inițiatică regizează destinul personajului. Moartea sa se consumă sub forma nunții simbolice cu automatul feminin și sub forma rigidificării în statuar. Cautarea lui Casanova – care nu este lipsită de intertextul lui Don Juan [22] și a lui Pygmalion [23] - are loc printre o serie de figuri de acest gen: amalgamuri de grotesc și de frumos. In cele din urmă însuși eroul căutării, Casanova, se metamorfozează, prin intermediul unei nunți-moarte sau a unei hierogamii, într-o manifestarea hibridului sacru: androginul. Gestul de chemare al Frumuseții se aplică de o manieră egală atât entităților dotate cu viață cât și entităților din domeniul articialului (automatul, actorul și statuia). La începutul filmului, în timpul carnavalului de la Veneția apare din apele lagunei capul zeiței Venus care însă repede se întoarce sub ape. Același cap se găsește în visul de final al lui Casanova sub apale înghețate. Veneția și apa de pe Gran Canal, decorul ultimului vis al lui Casanova, sunt înghețate așa cum și apa din Fântâna din Trevi ”îngheață” dimineața la finalul scenei întâlniri lui Marcelo cu Sylvia. La fel și fântâna înghețată pe care se așează păunul contelui de Lovignano (*Amarcord*) (*fig.18*). Ca și cum Venus și entitatea pe care o desemnează se confundă sau posedă trăsăturile artificiului monumental, al operei artistice ”înghețate” pentru eternitate: artefactul divin (lumea) sau uman (reprezentarea vizuală). Mistagogia renascentistă devine, la Fellini, o mistică a artei.

O variantă a chemării divin feminine este cadrarea personajului feminin astfel încât doar un singur ochi este vizibil. Profilul este un pretext pentru Fellini de a cadra ochiul unic feminin (vezi de exemplu în *Casanova*: amanta din Germania și Henriette) (*fig.19* și *fig.37*). Ochiul unic este o trăsătura a Maddalenei (*La dolce vita*) (*fig.20*), a lui Suzy din *Giulietta a spiritelor* (*fig.21*) cât și a personajului fată-spiriduș din *Toby Dammit* (*fig.23*). Ochiul unic, detașat de contextul său inițial: figura feminină din profil contaminează diverse spații și regnuri (ochiul unic al peștilor din *Casanova* (*fig.22*) și ochiul unic al calcanului

---

22 Don Juan sous sa version wagnérienne : *Der Venusberg*, 1845, *Tannhäuser und der Säugerkrieg auf Wartburg*.

23 Une autre histoire impliquant l'artiste, Vénus et son instanciation, Galathée, la statue animée. Une narration qui met en scène la rhétorique du désir inscrite dans l'acte d'amour et de l'art. Les protagonistes du mythe recouvrent ceux du film : Pygmalion-Casanova (le porteur du mécanisme du désir, l'artiste) ; la statue de Galathée-l'automate (la statue créé par le sculpteur, l'amant) et Aphrodite-Vénus (l'instance transcendante, le modèle idéal du sacré et de la figure féminine originaire, celle qui régit le destin du héros).


fig. 20


fig. 21



fig. 22


fig. 23


fig. 24



fig. 37

eşuat pe plajă din *La dolce vita*) (*fig.24*). Același ochi apare în fundal, în decorul studiourilor de televiziune din *Ginger și Fred*.

Iubirea şi dorsalitatea

Figura centrală a grupului celor *Trei grații* are spatele întors către spectator. Descoperim in *Visul lui Polifil* statuia lui Venus cu spatele întors [24] . Să examinăm instanțierile acestei categorii. Mai întâi sunt personajele care adoptă această postură. Ele suferă o transformare graduală. Remarcăm o progresivă pierdere a realității personajului care alunecă din lumea reală în amintire şi vis ca, în cele din urmă, să devină inanimat : Claudia (*8 ½* : *fig.25*), mama lui Guido (*8 ½* : *fig.26*), tatăl lui Marcello (*La dolce vita* : *fig.27*), Sarraghina (*8 ½* : fig.28), Mouna-Venus (*Casanova* : *fig.29* [25]). De la animat ne deplasăm către inanimat şi

24 Colonna, op. cit., p.312.

25 Image qui reprend le décor de l'iconographie de la Vénus sous la forme du motif de Diane au bain.



fig. 25


fig. 26


fig. 27


fig. 28



fig. 29


fig. 30

artefact. O a doua paradigmă apare în cazul entităților declarat inanimate : statuia fântână (*Cetatea femeilor* : *fig.30*), statuia Cybelei (Roma : *fig.31*) sau statuia îngerului (Amarcord : *fig.32*). Putem include în această categorie capul gigantic al lui Mouna-Venus (*Casanova*), construcție destinată spectacolului de carnaval. Ea își arată parțial fața oamenilor adunați lângă apa lagunei și apoi se scufundă din nou sub ape. E își întoarce privirea de la lume și de la oameni.

In paralel registrul grotesc al dorsalității se inserează de o manieră continuă și provocantă : Gradisca își arată dosul (*Amarcord*), producătoarea de la Cinecitta (*Interviul*), o femeie într-un restaurant (*Ginger și Fred*), o femeie așezată pe marginea unei ferestre (*Amarcord*), o vânzătoare de pești (*Amarcord*), o văduvă (*Cetatea femeilor*), o actriță într-un film (*Cetatea femeilor*), prostituata de la Paris din *Casanova* și o dansatoare de music-hall din teatrul Barafonda (*Roma*), dosul enorm al unei prostituate la bordel (*Cetatea femeilor*) și fesele dezvelite ale marchizei din *Casanova*. Copii la școala bisericească asistă la o serie de diapozitive despre monumentele orașului Roma. Printre ele se inserează imaginea unei femei cu spatele și fesele dezvelite (*Amarcord*). Si acest panopticum al instanțelor dorsalității grotești-corporale culimină cu figura întâlnirii grotești dintre gură și fese: *Casanova*, *Roma*,



fig. 31



fig. 32

Ginger și Fred și *Interviul.*

Docta ingnorantia

Dosul întors indică refuzul şi totodată arată o altă cale. Figura falsului răspuns este o variantă a posturii corporale care, la rândul său, poate fi generată de doctrina de *docta ignorantia*. Pentru neoplatonicismul italian, pentru a cuprinde şi înţelege principiul sacru, inefabil prin definiţie, trebuie adoptată o postură epistemică paradoxală: ”a vedea cele mai înalte mistere fără ochi şi a auzi fără urechi” [26]. Ceea ce intelectul nu poate vedea, iubirea îmbrăţişează. Cu alte cuvinte această mistică încuraja retorica hermetică fondată pe iraţionalul afectului. Această opţiune are urmări la nivelul registrului stilistic ce cultivă retorica discursului obscur, ”voalat” unde a ”revela misterele înseamnă să dai deoparte vălul prezervând însă opacitatea lor astfel încât adevărul să poată să pătrundă, dar să nu orbească” [27]. Răspunsul direct este evitat pentru a lăsa loc ”artei de a sugera o idee în acelaşi timp cu disimularea ei” [28]. Procedeul permite calea deschisă ezoterismului. Figura eşecului răspunsului prin dorsalitate, dar şi, ambivalent, dorinţa pe care o suscită dorsalitatea feminină este o formă de trimitere la această tradiţie renascentistă. Nu este lipsit de interes de a remarca faptul ca Fellini, în întreaga sa carieră, a practicat în interviurile sale (reale sau ficţionale) această figură. Altfel spus, el nu a răspuns niciodată la întrebarea pusă, decât de o manieră figurată sau deviată. *Fellini în coş* (*Fellini nell cestino*), un fals documentar (semnat de asistentul lui Fellini, Angelucci) este ecranizarea acestui mod de a răspunde fără a da răspunsuri literale, ci numai figurate. A doua gradualitate a discursului fellinian rezidă în poziţionarea sa. Prin faptul de a da un răspuns fals sau a nu da nici unul are ca şi consecinţă faptul că cuplul întrebare-răspuns devine el însuşi o figură a *ermetismului* – un citat (mention) – care reprezintă (use) însăşi această figură de stil: *interviul-ermetic*. Cu ajutorul unei întoarceri de grad secund Fellini transpune o procedură utilizată în filmele sale (vezi, de exemplu, *Interviul*) asupra ansamblului interviurilor sale care devin citate ale figurii *interviului* şi sunt ordonate după legile înţelegerii ficţiunii. Pentru Fellini un răspuns vizual înlocuieşte răspunsul verbal. Imaginea reprezentată ar fi o figură ambivalentă. Această figură se înrudeşte cu figura orbului, cu cea a orfismului. Precum în Visul lui Polifil destinul protagonistului devine iniţierea în destinul sufletului şi descoperirea figurii fuziunii Iubirii cu Moartea (*Hypneros*).

---

26 Proclus in Wind, op.cit., p.71

27 Wind, op.cit., p.137

28 Wind, op.cit., p.178

In *Fellini în coş* recuperarea vechilor imagini din filmele sale se converteşte într-o nouă scriitură cinematografică edificată sub semnul femininului. Suplimentul explicativ pe care îl reprezintă acest film nu face decât să prelungească contextul iniţial al extraselor-secvenţă ca deplasare. Extrasul secvenţă-răspuns este înscris de o manieră esenţială în logica scriiturii cinematografice. El nu aparţine în întregime nici contextului filmic iniţial (sunt tăieturi de montaj care nu au apărut în versiunea finală a filmului la care se face trimitere) nici contextului actual al noului text (sunt extrase care nu aparţin diegezei filmice prezente) ; nici un interior, nici un exterior. Originarul se dovedeşte a nu fi la capătul drumului, ci este doar o altă etapă în proliferarea discursurilor. Cei doi prieteni, Fellini si Angelucci, sunt ajutaţi în timpul interviului de o fată de la montaj care, simbolic, se dovedeşte a fi o instanţiere feminină a lui Venus. Fiinţă psihopompă [29] ea mănâncă un măr (*fig.33*). Mărul sau mingea sunt atribute ale celor *Trei graţii* [30]. Proliferarea semnelor este situată sub semnul discursului şi farsei femeii care prezidează ceremonialul resurecţiei secvenţelor din alte filme, alte scene spectaculare, în faţa victimelor masculine – Fellini şi prietenul care pune întrebări – ocupaţi de căutarea lor dialogică.

Multiplul

Iubirea şi Moartea, viaţa şi moartea, animatul şi inanimatul definesc Unul. Pentru Fellini una din reprezentările posibile ale unităţii, Unul, este *galeria de portrete*. Principiul feminin se manifestă ca pluralul rezultat din multiplicarea imaginilor femeilor ce inundă decorul: tunelul descoperit în timpul şantierului pentru metroul din Roma este acoperit cu o frescă ce reprezintă o procesiune feminină (*fig.34*), galeria unui castel din *Roma* adună portretele feminine (*fig.35* şi *fig.36*) acolo unde, în apropierea unei fântâni-cochilie venusiană – acel *nymphaeum* – îşi face apariţia Maddalena, îmbrăcată în negrul văduvei (*La dolce vita*, *fig.38* şi *fig.39*). Gineceul feminin feminin devine sepultură, tombă şi templul Iubirii în *Cetatea femeilor* (*fig.40* şi *fig.41*) [31]. Toate aceste figuri converg către gineceul de imagini. Figura ”forţei genezice” feminine este creată la intersecţia multiplului poporului, al mulţimii anonime, al figurii feminine şi al reprezentării. Imaginea prototip al gineceului feminin este ”muzeul de orgasme” din *Cetatea femeilor*. Secvenţa aduce în prim plan parodia diverselor instituţii; ea ia în derâdere solemnitatea arhitecturii ecleziastice, cultul puterii pentru portrete şi pretenţia marţială a muzeului. Vizita lui Snaporaz în coridorul-muzeu al gemetelor orgasmice feminine se concepe plecând de la pasiunea muzeală a turistului de artă. Trecerea pe acest culoar este văzut ca un voaierism asociat pasiuni pentru mecanica (funebră) falică. Eroul este din ce în ce mai stimulat de faptul că poate stăpâni declanşarea întrerupătorului care iluminează

29 On remarque, par rapport à toute la série des personnages féminins guide des âmes l’alternance symbolique de son habit : noir ou blanc. Autrement dit le personnage se confond soit avec la « veuve » soit avec le blanc du néophyte avant son départ initiatique ou le blanc du mariage ; mariage ou réunion du couple funébre ; la réunion mort-noce.

30 Cf. Wind, op.cit., fig.62.

31 Espace dont l’architecture suggère la grotte-matrice et où le souffle-râle des orgasmes féminins n’est pas sans rapport avec le souffle de la montagne de Vénus de l’opéra wagnérienne (voir les commentaires de Kuryluk Eva, 1987, *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque : Origins, Iconography, Technics*, Northwestern University Press : Evanston, Illinois). Ce râle serait la plus basse des notes ou le « soupir de Proserpine », l’incipit d’une harmonie cosmique musicale (c.f. Wind, op.cit., p.145).



fig. 33


fig. 34


fig. 35


fig. 36


fig. 38


fig. 39


fig. 40


fig. 41

fiecare portret feminin. Snaporaz stăpâneşte cu vârful degetelor corul portretelor feminine aşa cum Guido subjuga grupul feminin cu ajutorul unui bici (*8 ½*). Biciul fertilizant din *8 ½* devine aici un dispozitiv tehnic, substitutul contemporan al falusului fertilizant.

La capătul galeriei de portrete feminine Snaporaz se amuză să dea drumul concomitent la toate înregistrările. Se aude un vâjâit ce seamănă mai degraba cu un suflu inuman ; multiplul devine o unică entitate. *Pneuma*, suflul corului format de imaginile feminine îşi găseşte corespondentul cosmic în vânt sau zgomotul valurilor mării şi cel zoomorf în bestia ce se ridică din afunduri. Ea este figura construită în adâncul marin după un model metonimic : mediterana (marea) > balena > Mouna (femeia gigant) (*Casanova*). Tablourile şi imaginile vehiculata sunt mijloacele de manifestare ale discursului feminin. Coridorul cu tablouri şi sala rotundă pe care o descoperă Snaporaz la capătul ei repeta structura criptei, dar şi a matricei genezice, la *diva matrix*; elementele traseului moarte şi renaştere. Gineceul muzeu este un *locus* simbolic pentru spaţiul unde are loc călătoria protagonistului: un coridor îngust ce se deschide către o sală sferică (==◯). Această schemă poate instanţia rând pe rând în diverse domenii conceptuale matricea, pântecul balenei sau nava, infernul dantesc, grota, tomba, athanorul alchimic, cupola circului, studioul sau holul hotelului. Principiul feminin este un corp matricial fragmentat care se regăseşte în spaţiile în care umanitatea îşi trăieşte viaţa: fie că e nava, "Gloria N." din *E la nave va*, hotelul "Marea doamnă" din *Amarcord* fie că e oraşul Roma. Vedem într-un plan general din *La dolce vita*, filmată din elicopter, cum piaţa publică din faţa bazilicii Sfântul Petru profilează aceeaşi formă matricială.

Dorinţa animă traseul de fantasme al protagonistului fellinian; fantasmele lui Guido în registru de music-hall, de exotism de mascaradă confruntat cu haremul feminin (*8 ½*) sau ale lui Snaporaz în faţa circului feminin (*Cetatea femeilor*). Protagonistul lansat în căutarea principiului feminin se găseşte pe traseul căutării forţei creaţiei pe care doreşte să o stăpânească. Tot ceea ce poate să facă însă în faţa farsei feminine a derobării continue este să defileze de la un simulacru la altul şi să fabrice la rândul său succedanee, simulacre ale femininului. Casanova, Snaporaz, Guido sau Marcelo, ca să cită doar pe câţiva, confruntaţi cu gineceul imaginilor feminine, încearcă fără succes, în maniera dildo-ului lui Cazzone (*Cetatea femeilor*) să refacă actul feminin doar prin puterea falică. Ceea ce rezultă este, de o manieră deviată, creaţia unui nou simulacru, niciodată a unui originar. Alegoreza felliniană raporturile dintre sexe nu se situează la un nivel psihologic sau social, ci într-un ordin esenţial simbolic. Femeia este un principiu feminin, o funcţie genezică care indică o diferenţă esenţială între cei doi poli ai cuplului masculin /vs/ feminin: posibilitatea unei deplasări figurale.

Figura feminină se disperseazā într-o multitudine care treptat îşi pierde numele propriu (ea devine un anonimat) şi individualitatea datorată unicităţii (ea devine un multiplu anodin). Venus se ascunde în Proteu. Ea îşi pierde proximitatea afectivă şi epistemică faţă de protagonist (mamă > soţie > bonă > femeie > necunoscută) şi pregnanţa în economia textului (continuitatea pe o perioadă mai lungă de timp ce poate acoperio secvenţă sau mai multe /vs/ discontinuitatea sau apariţia episodică ori efemeră a personajului). In acest sens principiul feminin devine sinonim cu poporul, cu mulţimea caleidoscopică în care fiecare element component trimite de o manieră fragmentară la ansamblu. Principiul feminin, de o manieră deseori marcată, se transformă în imagine, în reprezentare. Putem spune, de o formă metaforică, că *Marele imaginator* (*Grand Imagier*) este un feminin. Asimilarea principiului feminin cu sistemul reprezentare, cu dispozitivul de reprezentare este consecinţa unui atribut esenţial pus deseori în evidenţă: puterea sa creatoare. Instaţa care asigură accesul poporului



fig. 42

– generațiile succesive de bărbați și femei – la imortalitatea speciei este fertilitatea feminină. Umanitatea nu supraviețuiește decât grație puterii genezice a maternității. A sublinia rolul matern al figurii feminine echivalează cu construcția unei substituții metaforice pentur actul creator : divinul artisan.

Putem deasemenea remarca faptul ca figurile feminine sunt deseori aduse în imagine prin intermediul unui ecran (fie prin cadrări în memorie fie ca imagine cinematografică proiectată pe un ecran fie prin adăugarea unei rame-cadru în care apare imaginea personajului feminin); pe scurt, un dispozitiv scopic. Figurile feminine din *8 ½* și secvența de anamneză din *Cetatea femeilor* sunt imagini fabricate cinematografic (sau în curs de a fi fabricate într-un spațiu de filmare pe platou). Aceste figuri, în special în *8 ½* sunt produse și produc imaginea cinematografică. Aceste figuri provoacă mecanismul imaginar al dorinței masculine, ele sunt produsele unui dispozitiv scopic care le face intangibile, dar sunt și rezultatul unui sit de turnaj cinematografic, platourile de filmare. Guido sau Snaporaz, dar și alți protagoniști fellinieni, sunt ”păcăliți” de această constantă îndepărtare și inaccesibilitate a personajului feminin care, în permanent, se retrage în imagine. De o maniera de *regressum ad infinitum* figural scena pe care se joacă farsa este locul gestației feminine înțeles ca platou de filmare; protagonistul este victima farsei iar femininul este producătorul ei.

Ultimul film al lui Fellini, *La voce della luna*, reia într-un mod inedit schema celor Trei grații. Schema este amalgamată cu căutarea don quichotescă [32] a lui Salvini și cu toposul din *cenușăreasa* [33]. Peregrinările către o Venere celestă – Aldina-luna în film – sunt travestite în căutarea nebunului și redate în tonul stilistic al registrului popular-carnavalesc, Venera vulgară. Nebunul lunatic descoperă proteicitatea lui Venus. Salvini păstrează pantoful pierdut al iubitei sale, Aldina, și ajunge în fața unei multitudini de femei adunate la dans într-o hală industrială-hangar sau discotecă-party. Încearcă să vadă dacă una din acestea poate să poarte pantoful pierdut. Pantoful se potrivește. O alta, puțin invidioasă, dar și amuzată, cere să încerce și ea pantoful. La fel, pantoful se potrivește. Salvini fascinat încearcă și a treia oară

32 Don Quichote o caută pe Dulcinea – absentă din roman – în urma descoperiri semnelor lăsate de aceasta : imaginea ei pictată și propriile poeme despre ea. La fel în mistica iubirii din poezia medievală provensală imaginea iubitei este declanșatorul căutării iubitei – *amour de l''onh*.

33 La figure du fou fellinien qui essaie le pantoufle de Cendrillon se trouve à l'intersection de trois figures. La figure carnavalesque du fou, l'intertexte narratif du conte de Cendrillon et la figure des Trois Grâces. On rappelle dans le contexte de l'intertexte Cendrillon la tradition qui équivaut l'essai du soulier avec l'acte sexuel selon la croyance qui associe entre le sexe féminin et la dimension de son pied. Le conte de Cendrillon s'inscrit dans la tradition de la "fiancée des cendres" (v. aussi sur le rapport avec la fille d'au-delà et la Mélusine dans Coussée (Bernard) 1989 *Sacré carnaval* [Préface : Claude Gaignebet] Collection rites et traditions. Editeur Comité départemental du Tourisme du Nord Fol. Li28 1390 car*, p. 129).

şi rezultatul e identic. El exclamă: ”Sunteţi toate ea: vă recunosc şi nu pot să renunţ la nici una dintre voi! Aldina! Sunteţi toate Aldina!” (*fig.42*).

Ceea ce face Fellini cu...

Fellini operează o integrare cinematografică a doctrinei neo-platonice prin recursul la motivul celor *Trei graţii*. El realizează o ”estetizare” a motivului prin utilizarea unei atitudini de grad secund căci Fellini nu încetează să citeze reprezentările. Imaginea cinematografică trimite la *Visul lui Polifil* (şi îi adoptă scenariul) şi către reprezentările plastice ale motivului celor *Trei graţii* (medalionul lui Ficino, tablourile lui Rafael şi Boticelli). Textul *Visului lui Polifil* este ekfrastic [34] în sensul că este o reprezentare verbala a unei reprezentări plastice (vizual picturale sau sculpturale). Procedeul este reluat de Fellini: o serie de trimiteri către reprezentări de tipul: imaginea cinematografică prezentă -textul verbal al lui Colonna - imaginea vizuală – sunt propuse spectatorului. Dar Fellini nu opreşte mecanica trimiterilor aici. Aluzia la textul lui Colonna şi la operele picturale (Rafael şi Boticelli) suscită evocarea doctrinei neoplatonice (textele lui Marsilio Ficino şi Pic de la Mirandola) care ”rationalizează” aceste opere. Acest mecanism ekfrastic în care obiectul desemnat de către un discurs vizual este el însuşi un discurs de tip vizual ce se confundă cu primul ţine de autoreferenţialitatea discursului care produce semnificaţie prin deplasarea continuă a conţinutului său. Obiectul discursului este, ca şi în *8 1/2*, dispozitivul de reprezentare însuşi.

Retorica felliniană este o conversie cinematografică a mistagogiei renascentiste şi a stilului orfic al lui *dulce amarum*. Ea se fondează pe arta concomitenţei sugestiei şi disimulării. Entitatea la care face referinţă cinematograful lui Fellilni se confundă cu noţiunea divinului aşa cum e înţeleasă ea de către doctrina renascentistă : o sferă infinită a cărei circumferinţă nu este nicăeiri iar centrul peste tot astfel încât ”nicăieri” şi ”peste tot” revin la acelaşi lucru, la Unul, astfel încât contrariile periferiei şi centrului devin interşanjabile. Fellini transferă figurile (retorice) generate de un context livresc ”înalt” în registrul stilistic al grotescului şi carnavalescului. El integrează doctrina neoplatonică, de circulaţie cultă, în contextul său iniţial, originile sale păgân cultuale, în plaja arhaică a unei religii pre-creştine fondate pe scenariul de trecere al imolării iniţiatice. Această religie ”populară” se transmite şi astăzi prin vestigiile tradiţiilor populare, printre care şi tradiţia de carnaval; arta populară, ermetică şi vulgară. La Fellini cele două circuite culturale – mistica artei bazată pe citatul doctrinei renascentiste şi scenariul farsei precum şi imagologia tradiţiei de carnaval - se sprijină reciproc pentru o mistică a transformării umanului în utopia reprezentării artistice.

1996 / University of Munster, XXIV. *Deutscher Romanistentag ;* Papers of the Symposium : ”Kino-(Ro)-Mania”, *Intermedialitat zwischen Film und Literatur*, Stauffenburg-Verlag : Tubingen (Brigitte Narr)

34 http://www.fabula.org/revue/document3691.php O descriere a evoluţiei termenului.

3

FEDERICO FELLINI: angajamentul politic

Opera lui Federico Fellini reprezintă o reluare extinsă a retoricii şi motivelor tradiției de Carnaval. Ea se înrudeşte cu opera lui Francois Rabelais. Carnavalul, a ”doua viață” a poporului, ia în derîdere orice formă de instituție sau de ideologie dominantă existentă în vreo perioadă istorică [1]. Dar câteodată carnavalul este considerat un fenomen ceremonial care nu zguduie în vreun mod Puterea; nici instituțiile sale nici ierarhiile sale. Valorile puterii

1 Le Carnaval a une puissante face subversive et satirique Pour Daniel Fabre & Charles Camberoque (1977, *La fête en Languedoc*, Toulouse : Ed. Privat) la fête est «un acte de contre-histoire et. le règne de Carnaval singe la parade du pouvoir pour mieux lever les inhibitions quotidiennes» (1977:167) car «il n'y a pas de carnaval sans mise en scène de l'Histoire» (idem. :225). Michel Vovelle (1976, *Métamorphose de la fête en Provence*, Paris : Flammarion) note que la fête de type carnavalesque est un support «formel de l'action subversive» et reste un attribut de la fête populaire («l'expression d'une festivité proprement populaire») (1976:264). Pareillement dans le contexte de révolution la procession de carnaval (la «promenade des cadavres») «fait surface» : «le carnaval du XIX-è siècle ne connut-il pas à Paris son apothéose sanglante et sa fin lors des journées révolutionnaires de 1848 ?» (Daniel Fabre, 1992, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris : Gallimard :98). Fabre attire l'attention sur le rôle joué par le Carnaval comme instrument d'exorcisme du pouvoir répressif pendant la deuxième guerre mondiale : en 1943 «les travailleurs prisonniers jouèrent la mort d'Hitler selon le scénario de la mort du roi de Carnaval si vivant dans l'Occitane contemporaine (1977:135), «Au camp de Hussig, en Tchécoslovaquie, un mannequin modélé en secret fut exposé dans un catafalque, encadré de bougies tandis que les hommes entonnaient un hymne de fantaisie en singeant le salut nazi» (idem.:135) Fabre remarque ensuite le rapport étroit entre manifestations de Carnaval et la redécouverte d'une identité communautaire dans la résistance occitane. Pour Danilo Reato (1991 a, *Les masques à Venise*, Paris : Herscher) le carnaval est une action qui «exorcise les dommages et les maux provoqués par l'Histoire» (1991 a:39).

se regăsesc întărite la sfârşitul perioadei licenţelor de carnaval [2]. Totuşi să nu ne aşteptăm la o simplă opoziţie între *carnaval* şi *putere*. Carnavalul nu este o formă revoluţionară de înlocuire a unui sistem injust – care, la urma urmei, nu face decât să înlocuiască o formă de dictat cu o alta. El este mai degrabă un demers de tip deconstructiv unde opoziţia dintre termeni este, în acelaşi timp, anulată şi instaurată. Nu vom dezvolta aici demonstraţia referitoare la mecanismul deconstructiv al carnavalului şi al operei felliniene, ci vom dezvălui o parte a tematicii politice în filmele cineastului italian. Carnavalul fellinian are o funcţie critică şi instaurativă pentru comunitate ; el instaurează *poporul*. Cineastul se confundă, ca voce auctorială sau ca instanţa narativă extra diegetică, cu această entitate. Fellini susţine ideea datoriei angajamentului critic politic al artistului. Scopul său, din această perspectivă, este de a demonstra vocaţia umană – umanistă – a discursului cinematografic.

Poporul şi zidarul

Destinaţia *politică* a operei cineastului italian merită un plus de atenţie. Subiectul este rar tratat în bibliografia despre opera sa. Dar opera lui Fellini nu este o operă detaşată de spaţiul social. Filmele sale figurează o critică a sistemului social utilizând termenii viziunii carnavaleşti asupra lumii, adică perspectiva confruntării celor două aspecte fundamentale ale lumii sociale: *carnavalul* şi *puterea*. In acest sens o primă alegere de tip ”politic” este interesul particular pentru personajele din ”popor”. Singurul personaj luat în ansamblu care nu este ţinta satirei este *poporul*. El se manifestă într-o pleiadă de personaje cu vocaţia anonimatului care sunt răspândite peste tot în filmele sale. De o manieră simbolică această entitate plurimorfă se confundă cu instanţa sa prototip, *muncitorul* anonim. Ca atare el este actualizarea instanţei creativ-constructive a lumii. El este cel care construieşte lumea. Fellini povesteşte într-unul din interviurile sale (care sunt de citit ca invenţii ce mărturisesc o retorică creativă mai degrabă decât un documentar personal) că *muncitorii* şi *tehnicienii* sunt cei care au decis începutul filmărilor de la *8 ½* (1963). Majoritatea muncitorilor sunt zidari care ridică ziduri sau cadre de dulgherie, şarpante pentru ”construcţii” neterminate, niciodată finalizate.

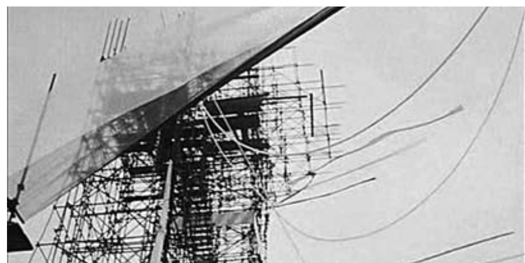
Decorul lumii desemnate de filmele lui Fellini este saturat de aceste *şarpante* care reprezintă începutul unei co*nstrucţii neterminate*. Simbolic ele trimit la o realitate în curs de facere, dar care nu ajunge la finalizare; ele sunt asocierea dintre umanitatea metonimic reprezentată de *zidar* şi construcţia arhitecturală care definitoriu este o construcţie niciodată terminată, finită, încheiată. Unde este această construcţie ? Ce reprezintă ea ? Cu certitudine ea este asociată umanităţii. Ea este creaţia sau produsul acestei umanităţi. Umanitatea se defineşte prin ceea ce face, ceea ce face manifest în lume. Umanitatea nu a construit ieri ceva în care trăieşte azi, după Fellini, ci construieşte sau elaborează fără sfârşit o construcţie care, recursiv, o defineşte. Umanitatea este ceea ce produce în lume şi ceea ce produce, conform acestui mod de a vedea lucrurile, este un nonfinalizat, un proiect în curs de construcţie şi asta fără şansa de a fi finit vreodată. Este construcţia perpetuă fără beneficiul de a avea un adevăr, o formă sau o semnificaţie definită, ci doar o perpetuă alunecare în următoarea formă de semnificare; unde adevărul de ieri nu este adevărul de azi. Construcţia nu este atât construcţie cât o metaforă, o figură de stil sau un figural. Santierele arată relativitate

2 Cf. Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux (eds.) 1988, *Carnavals et mascarades*, Préface de Marc Augé, Paris : Bordas.


3.1 - *Interviul* (1988).



3.2 - *8 1/2* (1963).


3.3 - *8 1/2* (1963).


3.4 - *8 1/2* (1963).


3.5 - *8 1/2* (1963).


3.6 - *8 1/2* (1963).


3.7 - *Interviul* (1988).


3.8 - *8 1/2* (1963).

lucrurilor, neterminarea lor constitutivă. La fel şi filmele lui Fellini sunt reluarile, variantele unui film neterminat, mereu reluat, dar niciodată încheiat: Mastorna.

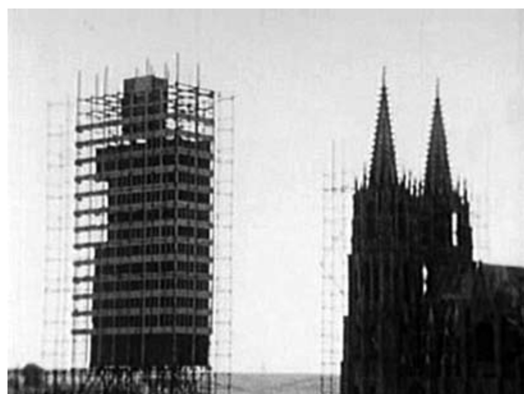
Zidurile clădirilor din Veneția (*Casanova*, 1976) sunt acoperite de eşafodaje care formează un şantier în plină evoluție, non finit. Acest şasiu continuă linia figurată de treptele scărilor care ies din apa din Gran Canal şi generează o arhitectură continuă, evolutivă. Descoperim, de exemplu, constructorii zidari pe un şantier în plină activitate pe malul mării (*Amarcord*, 1973). Reapar pe eșafodajele din oraș la începutul din *La dolce vita* (1959). In *Roma* (1972) îi regăsim la șantierul subteran al metroului din oraș. In *E la nave va* (1983) ei


3.9 - *Interviul* (1988).


3.10 - *Interviul* (1988).


3.11 - *La dolce vita* (1959).


3.12 - *La dolce vita* (1959).


3.2 - *Bloc-notes di un regista* (1969).


3.14 - *Amarcord* (1973).

întrețin sala mașinilor din cala navei. Aceste personaje diseminate în planul doi al imaginii – ca și *copilul* sau *figura feminină* – sunt înstanțieri ale figurii *poporului*; acea entitate capabilă de bucurie, depozitara unui punct de vedere liber asupra lumii, iconoclast. Artizanul lumii fellliene este mereu în perioada de geneză.

Majoritatea comentatorilor operei lui Fellini evocă stilul său artificial și insistă asupra dezinteresului său față de politic. Desigur ca Fellini nu individualizează de o manieră realistă un referent politic contingent – nu face o operă cu referințe documentare – însă pune în scenă *mecanismul semnificant al puterii*. Mai perspicace în retorica simbolică subversivă, căci mai implicați în procesul de manipulare ideologică a semnelor, cenzorii din Uniunea Sovietică, în timpul proiecției filmului, au eliminat din *Amarcord* (1973) scurta secvență ridicării portretului gigant din flori al lui Mussolini [3]. Aceeași omisiune a avut loc la proiecția filmului în România. Cultul personalității a luat forme similare de celebrare hiperbolică

3 Cf. Giovanni Grazzini, 1984, *Fellini par Fellini*. Entretiens avec Ciovanni Grazzini (trad. Nino Franck) Paris : Flammarion [Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1983].

unde oamenii au făcut cu propriul corp, pe stadioane, imaginea-portret a conducătorului atât la Berlin, la Roma, Moscova, București sau Pekin. In Italia deasemenea biserica nu a privit cu un ochi aprobator satira felliniană. Raliul mussolinian însoțit de portretul gigant al conducătorului fascist apare și în *Roma*. In *Satiricon* deasemenea Trimalchio, satrapul care vrea să fie totodată considerat fără rezerve un poet și un patron al artelor, își afișează opulența și puterea cu trivialitate. In timpul festinului i se ridică un portret uriaș în sala de mese. Fundalul ”istoric” al poveștii din *Amarcord* este fascismul de provincie.

Opera lui Fellini conține și alte trimiteri la domeniul politic. De exemplu nava de război austriacă din *E la nave va* (1983) are un nume înscripționat cu litere slave iar în *La voce della luna* (1990) cafeneaua din piața publică se numește ”Cafe Gran Europa”. E vorba de aluzii la contextele politice ale epocii care transformă filmele în alegorii ce vizau contemporaneitatea: 1984 și 1990. Povestea din *E la nave va* este de citit ca o posibilă înfruntare între o lume a libertății și o lume a puterii, războinice și dictatoriale. Si această confruntare se face sub semnul une denegări ficționale. Orlando, personajul narator al filmului ne propune să vedem, sub cauțiunea contra-factualului ipotetic, miracolul unei lupte între cântecul corului de operă și vasul de război austriac care se va scufunda la final. Secvența e introdusă sub semnul unui ”știu bine că e imposibil, dar...”. Imaginile ne arată explicit un imposibil ficțional (imaginat de către personaj), dar care nu e mai puțin ficțional decât contextul cadru al filmului însuși. Alegoria ficțională propune sub nota imaginarului posibilitatea ca puterea să ”piardă” confruntarea cu expresia artistică. In *La voce della luna* piața publică a orașului este o alegorie a Uniunii europeene. In piața publică mulțimea (poporul) se înfruntă cu reprezentanții puterii (tehnocratul, omul de știință, politicianul și omul bisericii). Infruntarea are loc pe subiectul lunii care nu mai stă la locul său pe cer și a fost pentru o vreme răpită de frații Micheluzzi. Subiectul rolului și existenței lunii este enigma care interpelează cele două grupuri care se dovedesc depășite de situație.

Atentatul

Câteodată, în cadrul unei puneri în scenă a *contestării carnavalești a puterii*, apare gestul radical de refuz, gestul ”revoluționar” (sau calificabil de *atentat* terorist) al unui oarecare din rândul mulțimii. Este vorba de un gest nebunesc, lipsit de sens, ridicol prin insignifianța consecințelor. Comparativ cu adversarul e o punere în față a unui minuscul David față de un leviatan disproporționat. Găsim gestul unui instrumentist care scoate pistolul și trage în aer în *Proba de orchestră* (1979). In *La voce della luna* (1990) un cetățean scoate deasemenea pistolul într-un acces de furie. Tânărul sârb din *E la nave va* (1983) aruncă o minusculă bombă artizanală în direcția vasului de război austriac. O trimitere la atentatul care a marcat începutul primului război mondial. La finalul din *Roma* (1972) apare o contestare populară, un miting al unor tineri ce este repede controlat de forțele de ordine. Secvența reuniunii populare din piața publică sfârșește tot cu o mișcare de mulțime haotică (*La voce della luna*). Gestul obscen de blam al lui lui Pipo în *Ginger și Fred* (1982) la adresa studiourilor și publicului televiziunii aparține răsvrătitului care, prin disproporție, e ridicol și chiar demn de compasiune. Infruntarea protagonistului cu puterea revine în *Casanova* (1976) și în *Amarcord* (1973) unde tatăl lui Tita va fi interogat de autoritățile fasciste. Puterea pe de altă parte e creionată sub trăsăturile caricaturale ale monstrului de Carnaval: puterea militară imperială și curtea ducelui de Herzog (*E la nave va*), televiziunea publicitară din *Ginger și Fred* (cea care l-a adus la putere pe Berlusconi), producătorul de cinema din Tobby Dammit


3.15 - *E la nave va* (1983).


3.16 - *Cetatea femeilor* (1980).


3.17 - *Proba de orchestră* (1979).


3.18 - *La voce della luna* (1990).

și de o manieră echivocă (căci nu știm dacă e o țintă sau un context) Uniunea europeană (”*Cafe Gran Europa*”). Gestul fără sens al omului care trage cu pistolul în aer contre unui inamic invizibil este situat în contextul mulțimii care se opune reprezentanților puterii (ei înșiși aflați în fața unui ireductibil mister). Gestul său destabilizează punerea în scenă a puterii ce se erijează în unicul deținător al adevărului pentru a-și menține legitimitatea.

Figurile puterii

Să vedem pentru o clipă tipologia intervențiilor puterii. O variantă a autorității este reprezentată de instanța represivă. Instrumentele ei apara sub diverse forme: puterea *militară* (tancul care se inserează în aglomerația de autovehicole de pe autostrada din jurul Romei, ”inelul lui Saturn” (*Roma*) sau polițistă (prezența, în scenele de mulțime, în planul doi al imaginii, a doi polițiști sau carabinnieri – *Roma*, *Cetatea femeilor*, *La dolce vita*, *Amarcord*, *Ginger şi Fred*, *E la nave va*, *Interviul*). Armata şi militarii sunt reprezentați în tuşe grotești în secvența balului de la curtea regală din Wurtenberg (*Casanova*) sau din episodul raliului fascist din *Amarcord*. Armata poate căpăta proporțiile leviatanice ale vasului de război (*Satyricon*, *E la nave va*). El este asemănător cu dragonul purtat sau combătut în timpul procesiunilor de carnaval [4]. Aspectul grav al lumii este ținta satirei, sub formele sale instituționale: *biserica* (şcoala ecleziastică, Cardinalul, Papa, preotul), *şcoala* (profesorii, directorul de şcoală), *figurile istoriei naționale* (Cezar, Mussolini, ducele austriac), *armata* sau *poliția* (soldații şi carabinierii), virilitatea afişată pompos a unui *macho*, *mişcarea feministă* care se metamorfozează în miliție (*Cetatea femeilor*), *jurnalismul televizat* care devine circul

4 Cf. Bernard Coussée, 1989 Coussée, *Sacré carnaval* [Préface : Claude Gaignebet] Collection rites et traditions. Editeur Comité départemental du Tourisme du Nord.


3.19 - *Cetatea femeilor* (1980).



3.20 - *Roma* (1972).


3.21 - *E la nave va* (1983).


3.22 - *E la nave va* (1983).


3.23 - *Cetatea femeilor* (1980).


3.24 - *Amarcord* (1983).

mediatic-publicitar (*Ginger şi Fred*) sau *sindicatul* care se confundă cu expresia cacofonică (Proba de orchestră), *aristocraţia*, *bancherul* ori *producătorul de film* (*8 ½*, *Ginger şi Fred*, *E la nave va*).

Derâderea seriozităţii rigide se face în maniera caracteristică a discursului carnavalesc: prin inserţia josului corporal-material resimţit ca o răsturnare a simbolismului ”îngheţat” al unui element de convenţie instituţională. De exemplu Sylvia, sex simbolul american în vizită în Italia poartă un costum-travesti de călugăriţă în scena vizitei de la catedrala Sfântul Petru (*La dolce vita*), utilizarea licenţioasă a naşterii prin ureche (urechea de la şcoala din *Amarcord* ori copiulul minune care povesteşte despre acest gen de naştere citându-l pe Sfântul Augustin în *Casanova*) sau apariţia ”explozivă” a unui spate feminin gol într-o serie de diapozitive destinate educaţiei tinerilor la şcoala bisericească (*Roma*). Non seriozitatea imaginilor groteşti traduce atitudinea *poporului*. Filmul se asociază valorilor mulţimii libere ce se manifestă fără restrişti, în exces în piaţa publică. Etosul gestului degradant este ambivalent: persiflarea este degradare (detronarea de Carnaval) şi, în acelaşi timp, reprezintă o acţiune de regenerare, de refacere. Zeflemeaua şi caricatura substituie teama generată de formele absolute ale puterii (*biserica*, *armata*, *istoria*, *idelologia* eroului naţional, *şcoala*) cu libertatea excesivă, hiperbolică carnavalescă a corpului, a *josului material*.

În *Amarcord* profesorul de istorie vorbeşte în imagine de istoria oraşului şi din off se aud sunete de bătaie de joc. În acelaşi film copii contemplă cu interes statuia ”eroului militar al patriei” ținut în brațe de un înger. Imaginea împrumută poziția subiectivă a copiilor şi cadrează fesele *îngerului* ce sprijină eroul.

Puterea ca punere în scenă

De o manieră simbolică puterea este invizibilă, ascunsă în spatele unei măşti (*Casanova*). Ea este o instanță fără față care urmăreşte de o manieră voaieristă destinul protagonistului. Casanova se întâlneşte pe toată durata destinului său cu instanţele mai mult sau mai puțin identificabile, ascunse sau indescifrabile ale puterii: ambasadorul care, ascuns după o pictură, priveşte spectacolul sexual al protagonistului; judecătorii din Veneția; batrâna stapînă a castelului din Germania ori ambasadorul care trimite un emisar să o readucă pe Henriette. Intâlnirea protagonistului fellinian cu reprezentatul puterii e regizat de inaccesibilitate, absența contactului lingvistic direct; fie că acesta aparţine bisericii (cardinalul care dă un interviu ascuns după un voal alb în *8 ½*), este un medium face preziceri (clarvăzătorul din *Giulietta a spiritelor*) sau un pur produs al politicii (ducele de Herzog din *E la nave va*). Intre protagonist şi putere se interpune obstacolul incomprehensiunii unor expresii indescifrabile. Acestea sunt semnele unui ritual (curta verdictivă) sau artificiul ceremonial al semnelor instituționale (emblemele puterii ca statuia, masca sau costumul-uniformă). In *E la nave va* limbajul puterii este imaginat ca şi *limbaj obscur*, sibilinic, ce necesită traduceri succesive înainte de a ajunge la eroul filmului.

Personajul emblematic al puterii este ascuns în spatele unei *măsti* sau este inclus într-un element de surcadraj. Dacă privim mai de aproape manifestările lingvistice ale reprezentantului puterii remarcăm variantele acestui proces de artificializare. Personajul se ascunde în spatele *măștii* opace (*E la nave va*) sau în spatele substitutului său pictural, *portretul* lui Trimalchio din *Satryricon* ce revine în *Amarcord*, *Proba de orchestră*, *Interviul* (portetul sultanului din scena filmului oriental), *La voce della luna* (afişul gigant cu portretul lui Leonardo da Vinci, ridicat în piața publică), *Tentațiile Doctorului Antonio* (afişul gigant al Anitei Eckberg ce laudă calitățile de întinerire ale laptelui). In *Cetatea femeilor* femininul opresiv de tip feminism sa ca pură ”sperietoare” a masculinului e reprezentat sub forma păpuşii gonflabile-montgolfier (derivat direct din păpuşile gigant din cortegiile carnavaleşti). Imaginea caricaturală a repreprezentatului puterii capătă deci proporțiile *sperietorii vesele* ale păpuşilor hipertrofiate ale Carnavalului. Puterea îşi proiectează imaginea megalomanică în registrul serios al fascinației iar carnavalul o răstoarnă prin pastişă şi parodie.

In *E la nave va* motivul portretului revine ca fotografie de grup: imortalizarea funebră şi rigidizarea statuară a curții ducelui de Herzog în fața aparatului de fotografiat. Ducele, în această scenă, face remarca amuzată că tatăl său şi-a petrecut întreaga viață pozând pentru portretele oficiale. In Amarcord notabilitățile oraşului adunate la raliul musslinian se reunesc pentru poza colectivă, oficială. Ei se aşează cu morgă pe o scară, dar, adaos ironic fellinian, scara este un element tradițional de carnaval ce se insinuează subversiv în ierarhia pretențioasă. Tentația imortalității Părintelui, al reprezentantului Legii ce se doreşte contopit cu propriul simulacru monumental pentru perpetuitate şi ca atare obiect al cultului şi adorației este de o manieră irevenrențioasă răsturnată de către Carnaval.
Ca orice efigie a puterii – *regele de carnaval - portretul* este o victimă sacrificială a punerii în scenă carnavaleşti. Perioada de criză, haosul ritual se instaurează şi emblema puterii

este detronată. In *Proba de orchestră* (1979) portretele compozitorilor: Bach, Mozart sunt murdărite de către membrii nemulțumiți ai orchestrei. Aceştia nu a au nici o revendicare concretă ci doar o stare de nemulțumire față de orice formă de autoritate, lege, obligativitate, regulă ori constrângere care va fi polarizată pe rolul dirijorului. Imaginea paternă a Legii, dirijorul, este substituită parodic cu forma grotesc-falică a unui metronom gigant. Puterea, în acest film, nu se opune unui erou singular – ca în Casanova, de exemplu – ci unei populații anonime, mulțimea instrumentiştilor. De o manieră mai explicativă pelicula pune față în față protagoniştii reali ai conflictului: autoritatea puterii vremelnice (ce polimorf capătă diverse instanțieri) şi libertatea excesivă, haotică şi relativă a poporului.

Faptul că Fellini utilizează limbajul spectacularului carnavalesc nu scade din impactul orientării politice a operei sale. Pentru că nu utillizează precum Costa Gavras ficțiunea documentară ce trimite la fapte şi persoane reale, care au fost prezente în articolele de presă sau în prime-time nu scade din mesajul de tip politic. Carnavalul reprezintă un ”model” alternativ al lumii. Puterea nu este reprezentată în acest gen de discurs sub un aspect realist ; sub cauțiunea unei poetici a realismului. Tinta deriziunii carnavaleşti este reprezentată sub o formă caricaturală. Stilistic ea ține de tipurile discursive, de mai lungă tradiție, ale jocului cu măşti, cu păpuşi sau cu marionete. Dealtfel primele forme de teatru-ritual au fost cele cu măşti. Un discurs prea ancrat asupra unui concret referențial râmîne prea aproape de un caz particular în timp ce un tip de discurs ”simbolic” are un câmp de aplicabilitate mai larg ; o deschidere fabulizantă mai pronunțată. Acțiunea lui Fellini este dublă : ea susține un stil dificil (ce cere din partea spectatorului un efort cognitiv şi cunoştințe culturale) *și* apără ideea reflexiei critice a domeniului politic. Vedem că cele două acțiuni se suprapun în cazul, biografic, al părerilor critice la adresa canalelor media aparținând lui Silvio Berlusconi. Aceste opinii sunt o contestare atât a imixtiunii televiziunii de tip Berlusconi în domeniul estetic *și* în acelaşi timp o manieră de a contesta strict politic personalitatea şi acțiunile sociale ale primului ministru italian. Ar fi acest lucru valabil şi pentru carnavalizarea lumii puterii politice în filmul felllinian ? In ce măsură un discurs cu marionete şi unul care exploatează mai degrabă ambiguitatea oricărui semn ar implica un angajament mai puternic în momentul lecturii sale în domeniul politicului ? A face teatru de păpuşi – a arăta că ceva este ridicol şi că poți să-ți bați joc de el fără cu impunitate – permite să demontezi şi aspectul de discurs, de semn serios al politicului şi să-i indici spectatorului că nu are de ce să se teamă de această entitate. O reprezentare realistă a obiectului unui discurs critic împotriva puterii (să spunem în ficțiunile-documentar despre totalitarism) păstrează imaginea care intimidează a decorului, a îmbrăcăminții exterioare a figurii puterii. In reprezentarea de carnaval însăşi caracterul de semn – artificialitatea şi relativitatea decorului puterii este luat afişat ca şi convenție ori pur artificiu benign. Puterea doreşte să ne facă să uităm că e făcută din semne şi nu este o esență imuabilă, de neclintit, un adevăr care nu poate niciodată să fie repus în discuție. Carnavalul ne arată, dimpotrivă, că orice expresie, adevăr, mesaj, convenție sunt relative şi mobile. Desigur că de multe ori contestarea parodică a puterii de către carnaval face jocul politicului [5], dar nu elimină total sentimentul de libertatate pe care o câştigă spectatorul. Carnavalul injectează subversiv ideea că puterea în fond nu mai este ceva de care să te temi până la paralizie sau afazie. Probabil de aceea teatrul cu marionete e mai periculos pentru putere decât cel cu actori particulari. Râsul care relativizează perspectiva asupra lucrurilor şi care, astfel, eliberează se asociază cu bucuria, lipsa de griji şi speranța este, în cele din urmă, manifestarea aceste eliberări.

5 Une sorte d'idéal Canal + de la manipulation politique. On peut accepter quelqu'un car on ne le craint plus.

Pentru a mai aduce încă o turnură de şurub acestei confruntări să amintim că puterea subversivă a oricărui discurs carnavalesc vine din corporalitatea sa ; din intima sa legătură cu trupul spectatorului-actor. Modul de a reprezenta lumea în carnaval este subversiv pentru *orice* sistem de legitimare politică. Carnavalul, în tradiția lui Bahtin [6], percepe lumea ca un ansamblu bipolar. Pentru carnaval pe de o parte se poziționează *puterea* instalată – adică discursul său de legitimare, un ansamblu de figuri retorice sau de dispozitive textuale care-i permit să se mențină, să se naturalizeze - şi pe de cealaltă parte o entitate care se numeşte *poporul* – un grup de generații de bărbați şi femei, anumite comportamente rituale cotidiene şi un ansamblu de credințe şi de dorințe mai aproape legate de corporalitatea biologică a individului uman. Această entitate - în suita sa neîntreruptă de generații succesive - trăieşte pe un timp lung şi nu se legitimează. Carnavalul ar fi momentul în care poporul se exprimă, dar cum această entitate nu are un limbaj propriu (diferit de cel al semnelor pe care le utilizează orice sistem de convenții, orice gramatică sau ”joc de limbaj” şi care servesc la ”ordonarea” realității) ea se exprimă prin deturnarea limbajului existent [7]. Limbajul său este deturnarea limbajului existent. Carnavalul nu se erijează într-o contra-putere. El se rezumă la a lua în derîdere – a se distanța de – fundamentul serios al limbajului şi fundația lingvistică a puterii [8]. Un numai că ținteşte acolo unde doare, dar concomitent nu are o dorință imperativă de luptă. De o anumită manieră *ignoră* puterea (ceva care provoacă râsul nu merită atîta importanță). Carnavalul are ca subiect viața proprie a poporului (propria sa viață corporală) care include, încorporează, fagocitează orice formă de expresie, instituțională sau nu. Ca o formă de concesie indiferenta carnavalul lasă, după consumul evenimentului carnavalesc, puterea la locul său fizic, dar lipsită de autoritatea lingvistică. Puterea deasemenea nu se poate dispensa de viața corporală căci ea este substanța biologică pe care se poate temporar grefa.

Parodia puterii este o formă de a exprima fața ascunsă a cotidianului poporului, adică acel cotidian transcedental al umanului, al omului ca specie. In timpul carnavalului poporului se manifestă ca o entitate colectivă ce depăşeşte orice bărbat sau femei prezenți aici şi acum [9]. E mai degrabă enunțul proferat de altundeva de către un imortal de neatins. Orice putere este amenințată de trecerea timpului. Scurgerea temporală este scena pe care se manifestă această umanitate [10] . La limită poporul nu are a propune soluții de justiție,

---

6 Cf. Mikhail M. Bakhtine, 1970 *Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Traduction de A.Robel, Paris : Gallimard.

7 Jean-Francois Lyotard (1978, *Discours. Figure*, Paris : Klincksieck) parle, au sujet de l'inconscient de ce type d'expression réalisé qu'au moyen des déplacements ou défigurations ; ou, plus court, des *figures*.

8 «Le jeu avec les signes révèle la conscience venue à l'homme de l'arbitraire - arbitraire du pouvoir, arbitraire de la mort, scandale du destin - et sème le germe encore minuscule de la « moderne liberté de notre vie intellectuelle et spirituelle ». Ce vacillement à la fois comique et terrifiant de l'ordre n'est pas là seulement pour conjurer la peur du chaos, mais pour l'éprouver en face, pour en être collectivement ébranlé» (Cf. Florens Christian Rang, 1990, *Psychologie historique du carnaval*, Toulouse : Ed. Ombres :88). Au fait le discours carnavalesque est associé à une attitude d'espoir et d'utopie sociale ; en quelque sorte il n'est pas étranger au discours d'émancipation (Cf. Francois Lyotard, 1988, *L'inhumain : causeries sur le temps* Paris : Galilée, sur la crise du discours de l'émancipation).

9 Sur la masse silencieuse et anonyme voir un commentaire dans Jean Baudrillard, 1982 *A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, Paris : Denoel Gonthier.

10 Fellini, ca şi carnavalul, foloseşte frecvent simbolistica timpului şi a scurgerii sale. De exemplu *figura infantului* divin ce reprezintă aspectul increatului şi al trecerii timpului.

echitate sau reglaje sociale politice pentru că viața sa veritabilă se joacă pe o ”altă scenă” [11]. Poporul este bântuit de o altă istorie, o altă dorință.

Orice discurs carnavalesc arată relativitatea lucrurilor şi provoacă o emancipare umană. Dar, dacă identificăm poporul cu o instanță inconştientă – o dorință oarbă – realizăm că carnavalul, ca formă de expresie a acestui *fond inuman*, este o cale de a ”reveni la suprafață”. In acest moment discursul puterii este apropriat, inversat și desfigurat. Carnavalul ar fi momentul în care o *altă putere*, lipsită de conştiință, istoricitate, justificare ori distincții conceptuale (o ambivalență în stare pură) revine la suprafață. Carnavalul înspăimântă orice sistem instalat căci arată un fond inuman mai comprehensiv decât orice sistem bazat pe distincții conceptuale. Poporul este animat de o dorință ambivalentă ce îmbrățişează orice cuplu polar. Carnavalul arată latura ridicolă a puterii și îi demască relativitatea istorică, dar totodată arată o realitate mai înspăimântătoare, *cealaltă putere*. Puterea contingentă nu ar decât o slabă mascaradă. In fața rațiunilor politice carnavalul arată un teritoriu irațional. Avec câteodată regretul ca filmul lui Fellini sau carnavalul nu sunt implicate într-o luptă politică definită și că, la finalul experienței spectaculare ori ceremoniale, puterea se regăsește întărită. Dar aceste spectacole nu fac decât să reaşeze lucrurile la locul lor. Ele sunt maşinării textuale care fac arbitrajul cu acest fond inuman ; îl domesticesc. Ele arată că politicul este doar un simulacru a celeilalte puteri capabile să distrugă însăşi noțiunea de sens. Arată care este adevărata miză a destinului uman. In cele din urmă stăpânesc (ritualizează) rezultatul înfruntării. Putere poporului este creativă și gestativă, ambivalențele și plutirea într-o căutare nesigură pot să genereze evenimentul nou, schimbarea sau experiența inovației. Puterea nu poate decât să mențină lucrurile la locul lor, poate întări, dar nu poate să creeze.

A face parodia şi deriziunea puterii este o manifestare a *celeilalte puteri*. Lipsită de limbaj propriu ea desfigurează limbajul puterii; este desfigurarea. Imaginea întoarsă a puterii, regele de carnaval și sacrificiul său, sunt conținutul (istoria) acestei *alte puteri*. Atunci desfigurarea indică faptul că, fără conținut propriu, *cealaltă putere* poate să şi aproprieze conținutul puterii – căci împarte şi locuieşte în orice conținut (se investeşte rege) - şi că propria sa imagine inversată sau parodiată este fața *celeilalte puteri*. Actul sacrificiului nu este sacrificarea expresă a puterii, ci a *celeilalte puteri* (care se reprezintă pe sine în scenariul sacrificiului şi renaşterii).

Lecția lui Fellini este că este întotdeauna de actualitate să nu te laşi fermecat de cântecul sirenelor politice. Orice discurs care se legitimează în numele *celuilalt* sau care se legitimează este o putere. A-l menține ar fi o greşeală căci ar persista în direcția sa ordonatoare, interdictivă a dictatului repreziv și, pe de altă parte, a-l elimina ar fi deasemena o greşeală căci nu există înlocuitor cu excepția dorinței, dar ea este născută dintr-un fond inuman. Ideea ar să nu dai niciodată credit definitiv puterii. Ea nu poate fi înlocuită, dar i se poate arăta din când în când cine este adevăratul stăpân al jocului (adevăratul beneficiar) şi că nu trebuie numai să-i ceri socoteală, dar trebuie să-o sacrifici căci incarnează, ca şi simulacru, *cealaltă putere*. A-o imola înseamnă a recunoaşte că puterea are responsabilitatea de a simula cealaltă putere și că, în această ipostază, trebuie să fie reînnoită înainte de a se confunda cu modelul său. Deriziunea puterii ne eliberează de tentația de a ne confunda cu *cealalată putere*.

1996 / Contre Bande Université Paris I - Panthéon-Sorbonne **2** :49-57

---

11 Ceci nous ramène à dire que le transcendantal du peuple est une sorte d'inhumain, i.e. ou que la distinction humain vs. non-humain ne se pose plus sur ce territoire. Le carnaval est soumis à une double contrainte. Il prend en compté une entité collective (irréductible à chacun de ses membres) et il érige au rang de premier plan chaque individu particulier.

4

Raptul critic

Prolegomenă la o hermeneutică a filmului (sau despre vizual ca minoritar)

Critica de film îmbină două modalităţi de descriere : verbală şi vizuală. Majoritatea cărţilor cu acest subiect conţin, alăturat textului, un material fotografic ilustrativ mai mult sau mai puţin extins, realizat în color sau în alb-negru. Rare sunt cazurile în care editorul preferă prezenţa textului în absenţa suportului vizual. Multiplicitatea formelor de prezentare a vizualului cinematografic cuprinde o arie largă de manifestări. În funcţie de intenţia de utilizare a filmului – publicitate, analiză, monografia unui autor, a unei creaţii, a unui curent, - pornind de la simplele fotografii realizate pe platourile de filmare, fotografia afişului, a star-ului, a recuzitei utilizate la filmări şi ajungând în cele din urmă la reproducerea cadrelor peliculei.

Raportul dintre cele două componente este şi el supus unui larg spectru de variaţii. Uneori vizualul doar ilustrează componenta verbală, adică indică iconic sau ostentativ referentul sau „subiectul" textului, filmul. Alteori, vizualul devine el însuşi referentul textului, obiectul descris şi analizat de textul cărţii, iar fotografia ilustrativă apare ca fiind „subiectul" textului.

Dorim însă aici să investigăm şi să explicităm doar consecinţele teoretice ale unei observaţii intuitive care rămâne deseori trecută cu vederea, fiind considerată un soi de lege nescrisă, un fapt de la sine înţeles, care nu mai suferă discuţii ulterioare. De obicei distingem un text de critică literară de unul de critică de film în funcţie de prezenţa sau absenţa vizualului. Cu alte cuvinte, diferenţa specifică a definiţiei criticii cinematografice ar fi constituită, în aceste condiţii, de prezenţa vizualului. Ceea ce ne interesează este raportul esenţial de semnificare realizat între cele două componente – verbal şi vizual - şi film, obiectul la care se referă discursul critic. Vreau, astfel, să discutăm problemele care confruntă critica cinematografică şi, mai ales, critica vizualului. Vrem să încercăm o aproximare a coordonatelor

specificității sale. Ne punem întrebarea asupra specificului criticii cinematografice în raport cu cea literară și cea plastică, dată fiind diferența dintre arte. Pe de altă parte, ne interesează specificul relației dintre verbal și vizual. În aceste condiții, avem de-a face cu două modalități discursive separate fundamental, două metatexte independente, sau ne găsim în fața unui singur mod discursiv schizoid? Și, în continuarea acestei probleme, ne întrebăm ce rol joacă vizualul din metatext față de vizualul filmului?

Pentru o privire neavizată, ingenuă (ce presupune doar o componentă culturală implicită), cum remarcam mai devreme, diferența dintre critica de film și cea literară constă în prezența sau absența vizualului. Recunoaștem o carte sau o revistă de film după poze. Deseori ne interesează publicațiile despre film în măsura în care se exercită asupra noastră fascinația vizualului fotografic. În pofida acestei realități, critica de film pare că ignoră acest dat inițial. Discursul său este, deseori greu de diferențiat de critica literară. Stilistic, cele două maniere critice se prezintă similar, adesea.

Critica de film este tributară modelului stilistic și metodologic al criticii literare. Ignorând componenta vizuală a obiectului la care face referință critica de film, am putea spune că ea își culpabilizează „handicapul" inițial: considerarea filmului ca o artă derivată sau, cel puțin, mai puțin „nobilă" decât literarul. În aceste condiții, există critică de întâmpinare, impresionistă, structuralistă, sociologică, psihanalitică, toate, în definitiv, reprezentând extrapolări ale unor diverse metodologii active în critica literară. Câteodată se argumentează specificul, aceasta tot în contextul criticii literare. Astfel, se menține un handicap cultural care o așează pe o poziție secundă față de critica literară. Deși situația într-o epocă – să-i spunem postindustrială – în care vizualul (media tv, film video) predomină și are deseori câștig de cauză față de verbal critica de film încă nu și-a dobândit faima elitistă a modelului său. Rămânând tributară unei ierarhii a artelor în care filmul ține de nivelul de jos, de cultura de masă, ea nu se înscrie pe coordonatele definitorii ale civilizației contemporane în care, totuși, un loc de frunte îl ocupă vizualul.

Și totuși, astfel stând lucrurile, este evident că vizualul e factorul care determină recognoscibilitatea criticii de film.

În mod tradițional, cultura europeană așează pe o poziție superioară oralitatea față de scris (logocentrismul) ei și, în continuare cultura scrisă față de cea vizuală. Vizualul, în aceste condiții, este, conform logicii derrideene a „suplimentului" un adaos față de scris, așa cum scrisul este considerat și un adaos față de oral. Vizualul apare, în relația sa cu discursul scris, ca un supliment, un adaos, adică „ceva care completează sau aduce un adaos". Termenul, dacă urmărim în continuare direcția de argumentare propusă de filosoful francez, acceptă o dublă interpretare. El indică, pe de o parte, raportul care are loc între o componentă esențială și un extra- inesențial și pe de o altă parte, relația dintre această componentă și un extra- ce completează o lipsă a întregului care, inițial, fusese presupus complet. Prin urmare, suplimentul indică incompletitudinea elementului la care se adaugă. El denunță prezența unei lipse (o absență) în ceea ce părea inițial complet. Pentru Derrida suplimentul marchează o lipsă a elementului inițial considerat complet, dar această lipsă se dovedește a fi esențială definirii elementului inițial. Astfel, lipsa sau absența reprezintă un factor esențial definirii elementului aparent complet. Absența devine elementul esențial. Această relație e posibilă în măsura în care primul element este deja marcat de caracteristicile definitorii adaosului. În consecință, în cazul fotografiei jurnalistice am putea afirma că vizualul îndeplinește un rol compensatoriu, de suplementaritate față de textul explicativ, legenda fotografiei, pentru că tocmai discursul verbal este deja marcat de calitățile (atributele) inerente vizualului.

Termenul suplimentar al opoziției verbal-vizual, continuând în direcția logicii

schițate aici, devine, în consecință, termenul dominant ce marchează, „susține” elementul conceput la început, ca esențial. Scrisul, ca scriitură, (*écriture*) poate fi înțeles ca o formă de vizual, o instanță privilegiată cultural a mecanismului semiotic prezent în vizual. Vizualul capătă astfel, o nouă definiție, un nou conținut semantic, într-o atare perspectivă. El reprezintă o formă generalizată de vizual ce cuprinde subspeciile unui vizual verbal și a unui vizual iconic.

Discursul verbal, în specie scriitura, desemnează o formă particulară de manifestare a discursului vizual. Rămâne de văzut, specificul vizualului față de verbal. Cu alte cuvinte, trebuie să vedem care este definiția vizualului atunci când ținem cont de această precedență față de verbal, atunci când verbalul apare ca o manifestare particulară a vizualului.

Vizualul după Barthes

Înainte de a răspunde ne vine în minte un nume: Roland Barthes. Pentru criticul francez, fotografia este „un mesaj fără cod”, „un mesaj continuu” (Barthes, 1982:11) ce conține două straturi : - un mesaj denotat (conținutul analogon, un iconic noncodat, perceptiv și literal) și un mesaj conotat ce aparține unui stil particular sau trimite la o „cultură” (un iconic codat, cultural și simbolic) (Barthes, 1982:29). O similară împărțire între elemente continue și elementele vizuale, codificate ce țin de o stilistică dată este utilizată de criticul francez și în cazul filmului. Astfel, pentru Barthes, imaginea fotografică se află la intersecția unor elemente codate de tip lingvistic și a unui iconic conceput ca „limită a sensului”.

În articolul „Al treilea sens”, Barthes continuă analiza propusă și realizează un salt. El schimbă planul de referință și descoperă, la analiza imaginii fotografice, trei „niveluri de sens” (Barthes, 1982:43) – un nivel informatic (comunicarea) ; - un nivel simbolic (semnificația) și – un nivel al „accidentelor semnificante” (signifianța) (Barthes 1982:44-45). Să reținem că, pentru Barthes, există o opoziție pertinentă în cadrul imaginii și anume cea dintre – sensul *obvie*, să-l numim „transparent” și – sensul *obtuz*. Sensul obtuz se află într-o relație de suplementaritate față de sensul transparent : „Sensul obtuz pare că se desfășoară în afara culturii cunoașterii a informației : analitic, există ceva derizoriu: pentru că se deschide infinitului (limbajului) și poate părea redus (îngust) din perspectiva rațiunii analitice; el aparține rasei (familiei) jocurilor de cuvinte, bufoneriilor, cheltuielilor inutile; indiferent față de categoriile morale sau estetice (trivialul, futilul, pastișa și postișa), el aparține carnavalului” (Barthes, 1982:46). Acest nivel de semnificație paradoxală, contradictorie prin definiție, „sensul obtuz” alătură conceptului de semnificație (sensul) cel de opacitate non-lingvistică (obtuz) ce este purtătorul unei emoții și e inclus în paradigma deghizării, a travestiului. El se înscrie atât în topografia și logica suplimentului – „un fel de scandal, de supliment” – cât și în cea concurentă a semnificației „goale”, vide. Ca actualizare a absenței semnificației, el este numit de Barthes, „un semnificant fără semnificat” ce „nu reprezintă nimic” situat „în afara limbajului (articulat), dar totuși în interiorul interlocuției” : „indiferent la istorie” și este un semnificant ce „nu se umple (despletiție)” (Barthes 1982:55).

Antinarativ și punctual („contra-povestirea însăși; diseminat, reversibil, agățat de propria sa durată”) sensul obtuz ”dejoacă practica sensului apărând și dispărând„ (...) ”și acest joc de prezență-absență subminează personajul”. El reprezintă căsuța liberă ce permite tuturor celorlalte elemente să se deplaseze, să semnifice. Un asemenea dispozitiv aporetic de semnificație e schițat de Gilles Deleuze în *Logica sensului* (1969). Pentru Deleuze există un exces al lanțului semnificant (o cheltuială inutilă). În mod necesar trebuie să existe

„un semnificant flotant" (Deleuze, 1969:64) căruia îi corespunde, în planul corelativ al semnificației, un fel de „semnificat *floté*". Acest exces trimite la o absență actualizată, la realitatea unei absențe: „Căci ceea ce este un exces în seria semnificantă este literalmente o căsuță goală, un loc fără ocupant care se deplasează mereu" (Deleuze. 1969:65).

Interesantă pentru discuția noastră este seria metaforică de care se folosește Barthes pentru a descrie esența vizualului. Sensul obtuz al imaginii fotografice e numit „accent", „fald", „un fald (chiar un fals fald)" – sau, în continuare , ca „tăietură" – „un fel de cicatrice care răzbate sensul (dorința de sens)" – (Barthes, 1982: 56) [1] .

Prezența unui al treilea sens, „suplimentar, obtuz", face ca istoria (narațiunea) să nu mai fie doar un „sistem puternic (sistemul narativ milenar), dar de asemenea și contradictoriu, un simplu spațiu, un câmp de permanențe și de permutări; el este această configurație, această scenă pe care falsele limite multiplică jocul permutativ al semnificantului; el este această vastă urmă (*trace*) care, prin diferență, obligă la o lectură verticală"), și creează „un câmp al deplasărilor, negativitatea constitutivă" (Barthes, 1983:57-58).

Sensul obtuz e constitutiv. De exemplu, afirmă criticul, „filmicul este în film, ceea ce nu poate fi descris, este reprezentarea care nu poate fi reprezentată" (Barthes, 1983:58). Filmicitatea se actualizează în fotogramă „un eșantion, un mijloc de construcție, un extras fotografic și, tehnic, o reducere a operei prin imobilizare a ceea ce se consideră esența sacră a cinematografului: mișcarea imaginilor„ (Barthes, 1983:59). Fotograma este un citat „parodic și diseminator", urma unei distribuții superioare a trăsăturilor, prin care ceea ce este trăit, experimentat, nu ar fi, în totalitate, decât un text printre altele".

Relația fotogramei cu filmul e ambivalentă: „filmul și fotograma se găsesc într-un raport de palimpsest, fără ca să putem spune că unul e dedesubtul celuilalt sau că unul este extrasul celuilalt" (Barthes, 1983:60).

O asemenea *reductio* funcționează și în cazul limbajului. Pentru Jean-François Lyotard, în *Discours, Figure* (1978) în limbaj se manifestă întotdeauna, ca o regulă constitutivă, un figural. Filosoful francez asociază acest figural mecanicii dorinței. În analiza sa el caută să identifice „parcursul ochiului în câmpul limbajului", o „prezență de sens numită expresie", care creează „diferență și profunzime",. Astfel, el considera că datul inițial „nu este un text pur și simplu, ci în el se află o adâncime, sau, mai degrabă, o diferență constitutivă, care nu este dată lecturii, ci vederii"(Lyotard, 1978:15).

Spațiul se constituie în cadrul domeniului vizualului, ca negativitate și, disjuncție și, în cadrul limbajului, ca sistem de opoziții. Pe de o parte, „negația este în inima văzului ca distanțare" și, pe de altă parte, vizualul este posibil în limbaj ca figural. Figura-formă este prezența nonlimbajului în limbaj. „Ea este ceva de un alt ordin care se găsește în discurs și îi conferă expresivitatea sa" (Lyotard, 1978:51).

Acest ceva de un alt ordin este echivalent cu un inconștient; ca atare, acesta constituie procesul de semnificare în limbaj (verbalul) și referință în cadrul vizualului. Prezența negației – a distanțării vizuale sau a negației inerente opoziției din limbaj – stabilește

---

1 Un concept similar apare în analiza psihanalitică a filmelor lui Hitchcock la Zizek (Slavoy Zizek, 1999, The Hitchcockian Blot, in Alfred Hitchcock: Centenary Essays, ed. Richard Allen & S. Ishii-Gonzales, London:British Film Institute) şi anume acela de *blot* (pată, fig.stigmat). Acest element este deasemenea legat de „ambiguitatea totală" şi este „un semnificant fără semnificat". El funcţionează ca o formă de „dublă cadrare": mai întâi pata cadrează o „gaură" în textura lumii reale, a normalităţii, dar după ce a fost recunoscută ca atare şi a fost „dată deoparte" ca anomalie (ce lasă în spate „gaura" ca un soi de fereastră către ceea ce nu e văzut, este interzis, este reprimat). Apoi noua „gaură" va „cadra" „întregul", restul realului, din înauntru către exterior, către spectator şi către psihicul său pentru a deschide ceea ce este reprimat în inconştient (apud Branigan 2006:48sq).

granițele „unor satisfaceri a dorinței". Lyotard descoperă „antivorbirea în vorbire, a vedea în a vorbi, continuu în articulat, diferența chiar și în opoziție" realizate sub forma figurii („o deformare care impune ordonării unităților lingvistice o altă formă. Aceasta nu este reductibilă la constrângerile structurii (...). Aceste forme nu aparțin structurii materialului lingvistic din care sunt făcute; și, de aceea, ele sunt expresive" (Lyotard, 1978:61). Acest figural este rezultatul travaliului dorinței: „opera dorinței rezultă din aplicarea unei forțe asupra textului. Dorința nu vorbește, ci violentează ordinea vorbirii„ (Lyotard, 1978:239); „dorința este de la început text răsturnat, travestirea nu poate fi rezultatul unei intenții de a păcăli care ar fi aceea a dorinței, ci chiar travaliul însuși este travestire pentru că reprezintă o violență asupra spațiului lingvistic" (Lyotard, 1978:325).

În contextul discuției trebuie făcută o paranteză ce vizează analogia dintre figură și noțiunea de cadru.

În genere, se poate considera că experința spațiului textual (verbal sau vizual) se realizează prin intervenția unui cadru. Acesta, la un prim nivel al discuției, poate fi înțeles ca un element necesar pentru ghidarea și orientarea percepției – el detașează și izolează obiectul pe care îl încadrează de un fond pentru a stabili o diferență între fond și obiect. Cadrul poate fi rama tabloului sau limita cadrului fotografic sau cinematografic și, în cazul textului verbal, limita de început și final de text.

Noțiunea de cadru, la o analiză mai atentă, generează o serie de contradicții ce induc o criză a noțiunii. Definirea cadrului pentru un obiect particular are repercursiuni asupra mesajului pe care acesta îl transmite. Delimitarea cadrului, elementul interstițial dintre interior și exterior, circumscrie spațiul de joc textual; în fond, „decupează" aria de manifestare a obiectului în câmpul fundalului.

Apartenența cadrului este o indecidabilă. Dacă ea ar aparține interiorului, atunci acesta din urmă, ar fi o constantă indiferent de variațiile suferite de contextul-fundal pe care se manifestă. O diferență de context nu ar avea efecte asupra semnificației obiectului și, ca urmare, acesta ar deține o semnificație invariabilă. Ceea ce este, evident fals. Dacă, dimpotrivă, cadrul ar aparține exteriorului, deci circumstanțelor contextuale și cum contextele sunt infinit variabile, atunci și interpretarea obiectului ar fi infinit variabilă. Aceasta ar duce la acceptarea afirmației că textul poate suferi absolut orice interpretare, ceea ce ne-ar conduce să acceptăm că nu există un context diagnostic, o interpretare literală față de care să se poată raporta toate celelalte. Toate interpretările ar forma un șir continuu de lecturi figurate. Elementul de delimitare, cadrul, astfel, nu este un efect de sens (intrinsec sau extrinsec provocat) ci mai degrabă aparține logicii suplementarității.

Cadrul formează un spațiu de intersecție, un interstițiu, o întretăiere sau un pasaj himenal între afară și înăuntru, fără ca să putem afirma că aparține cu totul uneia sau alteia din părți. Acesta, ca și figura ori tăietura, instaurează o disjuncție – o opoziție sistemică, o „diferență" - și, totodată, neagă această disjuncție. Structură parergonală, cadrul este „structura decisivă a mizei, la limită, un invizibil la (între) interioritatea sensului (punere la adăpost de către toată tradiția hermeneutistă, semiotistă, fenomenologistă și formalistă) și (la) toate empirismele extrinsecului care, neștiind nici să vadă, nici să citească, trec pe lângă problemă. Parergonul se detașează atât de ergon (de operă) cât și de context, el se detașează mai întâi ca o figură pe un fond. Dar nu se detașează ca și opera. Desigur, și ea, se detașează pe un fond. Cadrul parergonal se detașează pe două fundaluri, dar, în raport cu fiecare dintre aceste două fundaluri, el se topește în celălalt. În raport cu opera care poate să-i servească drept fond, el poate să se topească în perete și apoi, din aproape în aproape, în textul general. În raport cu fundalul, care este textul general, el se topește în opera care se

detașează pe fundalul general. Tot o formă pe un fond, dar parergonul este o formă care are ca determinare tradițională nu defrișarea ci dispariția, înfundarea de a se topi în momentul în care își desfășoară energia sa. Cadrul nu este în nici un caz un fundal așa cum pot fi în contextul sau opera, dar grosimea (densitatea) sa de margine nu este nici o figură. Cel puțin o figură care se (*derobe*) ascunde sieși. Mai mult, conform logicii suplimentului, parergonul se împarte în două. „La limita dintre operă și absența operei el se împarte în două„ (Derrida, 1989:71-74) [2] .

Se poate afirma deci, așa cum o și face Barbara Johnson, în *The Critical Difference* (1980), că „totala includere a cadrului este atât mandatorie cât și imposibilă. Cadrul devine atunci nu linia de demarcație dintre înăuntru și afară, ci exact ceea ce subminează aplicabilitatea polarității înăuntru afară în actul interpretării" (Johnson 1980:128). Așa cum remarca cercetătoarea americană cadrul, la rândul său, este „încadrat" de o parte a conținutului său (Johnson 1980:131).

Înscris într-o direcție similară de gândire, Vicent B. Leitch (1983) vorbește despre scris (*écriture*) concepută ca „operație de diferențiere, articulare și spațiere" (Leitch, 1983:26). Operația scrisului pune în acțiune mecanică derrideană a unei diferențe (*différence*): - „to differ". – „neasemănator în natură, calitate sau forma", „differe" (lat.) – „a împrăștia, a dispersa" și „to defer" – „a amâna" (Leitch, 1983:241). A scrie înseamnă a face o spațiere, o operație grafică, spațială. Pentru criticul american această figurare a scrisului ca operație spațială rezultă dintr-o reevaluare a etimologiei termenului de critică, înrudit cu actul scrierii. Critica însăși este o re-scriere, o operație de spațiere.

Critica – criticul aparțin, etimologic, familiei de cuvinte derivate de la radicalul indo-european *skeri/skribh*: *scribere* (lat.) – script, manuscris, *scriphos* (gr.) – schiță, urmă, zgârietură, creion, *sker* (indo-eu) – a rupe, a zgâria (*to scrape*, *to scrub*, *to excoriate*) a împărți, foarfece, (*scabbord*, *scare*, *shad*), *Krinein* (indo-eu), *caro* (lat.) – carne, carnaval, carnagiu, carnal, charnel, încarna.

În același sens, logica textului este concepută de Derrida ca o operație de grefă: o operație grafică ce îmbină procese de inserție și strategii de proliferare (Culler 1983:134). Etimologic, grefă (transplantul) fiind un analogon al grafului (*graphion*: instrument de scris, *stylus*) (Culler 1983:134). Stilul, acțiunea de a forma o manieră de travaliu cu semnele, derivă de la stilet, instrument „care tranșează în limbaj , pentru a fabrica un corp cu o aparență solidă și de a-l menține cât mai puțin solubil morții" (Colloque de Cerisy, 1989:53).

Vedem astfel că vizualul, înțeles ca figură, *punctum*, tăietură, fald, cadru sau scriere însăși, se află într-o relație, de suplementaritate față de textul verbal sau scris.

Vizualul este ceea ce se constituie ca negativitate : negativitate sistemică (limbajul) sau spațială (văzul) – o dublă negativitate, așa cum am văzut în cazul cadrului. El se confundă cu iraționalul unui *punctum*, expresie a unui sens obtuz (opac și indiferent la comunicarea semnificației). El este un colofon - acea mică mână indicativă. Vizualul se înscrie în metafora (retorica) spațială a filosofiei sau se insereazӑ în practica scriiturii („orice practică de diferențiere, articulare și spațiere" (Leitch, 1983:26).

El reapare și se concretizează în natura spațială a semnului: el este acel „ / " al teoriei semnului la Saussure și Lacan. Ca supliment (parergon) figuralul inaugurat de vizual este o disrupție a figurii - nici înăuntru, nici în afară; nici în interior, nici în exterior – el se dezvăluie privirii ca „trace" (urma – ca semn grafic), „acul sau stiletul care zgârie suprafața

2 Edward Branigan analizează accepţiile noţiuni de *cadru* (cinematografic) obţinute în diverse teorii de film şi construcţii de concepte („language games") in Projecting a Camera (2006:97-127).

tablei". Semnul ia naştere o dată cu tăietura (Baudrillard, 1986). În acest caz, interpretarea ne apare tot ca o formă de tăiere (de grefare). Semnificația ia naştere o dată cu tăietura; cu marca disocierii, a diferențierii, a rupturii, a travestiului.

Inserția vizualului în discursul critic ia forma înțelegerii cadrului (cinematografic), a sensului dat cadrului (ce este un cadru?) și a acțiunii de a încadra.

Criticul, în interpretare, construieşte texte. Ce sunt textele? Coşmaruri de rețele figurale (Garble); separate în diferență, ipocrizie; palimpseste culturale, impenetrabile; carnagiu; argumente cu istoria (Decriminations and carrion) (Leitch, 1983).

Ceea ce defineşte imaginea ține de ceea ce Barthes numeşte *punctum*, o manifestare a suplimentului („ceea ce se adaugă fotografiei și totuși se află deja" – Derrida, 1989:200) o formă de prezență fantomatică – „în momentul în care *punctum*-ul sfâșie spațiul, referința și moartea se asociază în imaginea fotografică" (Derrida , 1989:292).

Actul critic ne apare ca un praxis al cadrului, o intruziune conștientă stylus-ului critic asupra „trupului" deja format. Cadrul însă este un efect situat dincolo de sens, o tăietură disjunctivă ce dă naștere sistemului de opoziții inerent verbalului și distanțării – jocul interior-exterior necesare vizualului.

Considerînd în linia deschisă de studiul Barbarei Johnson (1980) că: „diferența dintre entități (...) este demonstrat a fi bazată pe o represiune a diferenței din entități, modalități prin care o entitate diferă de ea însăși" (Johnson 1980:X-XI), atunci putem înțelege că represiunea vizualului din verbal este o formă de constituire a diferenței dintre cele două moduri discursive. În aceste condiții, actul critic în genere, reprezintă un act conștient de violentare a textului, un travaliu asupra cadrului ori figurii. Criticul provoacă jocul și ieșirea la suprafață a unui ireprezentabil ce poate fi denumit succesiv „figură-formă", „dorință desfigurantă" , „accent", „fald", „tăietură", „sens obtuz" sau negativitate constitutivă. Rămâne o indecidabilă dacă criticul descoperă sau inventează această figură-cadru. Criticul literar sau cinematografic nu face decât să exploreze diferența din obiect – figuralul sau negativitatea constitutivă. Criticul produce, la rândul său, cadre-figuri; el generează o grefă disruptivă, o „mutilare constitutivă, un rapt textual". Rezultatul operației sale este anularea diferenței dintre verbal și vizual în chiar acțiunea de încadrare a diferenței lor. Operația criticului este similară cu ridicarea întrebării asupra diferenței realizată la modul reprimării acestei diferențe. Ceea ce contează însă este conștiința acestui proces, adică, altfel spus, este relevant dacă criticul se lasă purtat în voia acestui praxis sau dacă acționează conștient de natura aporetică a întrebărilor sale. Cu alte cuvinte, a pune întrebarea: „care-i diferența ?" înseamnă a provoca un joc contradictoriu, paradoxal, între, așa cum demonstrează Johnson sensul literal – ce caută, serios, să descopere o diferență conceptuală și cel figural – ce respinge diferența în figurativul lui „nu-mi pasă". Căci , așa cum afirma Paul de Man în *Allegories of Reading* (1979), „gramatica ne permite să punem întrebarea, dar fraza prin intermediul căreia o punem, poate să nege chiar posibilitatea de a întreba". Căci, care ar fi rostul întrebării, mă întreb atunci când nici măcar nu putem decide ferm dacă o întrebare întreabă sau nu întreabă.

1990/ *Contrapunct*, 24 aug., 1 (**34**):11 / *Contrapunct*, 30 aug., 1 (**35**)

Bibliografie

Barthes Roland, 1982, L'Obvie et l'obtus, in *Essais critiques II*, Paris:Seuil
Baudrillard Jean, 1976, L'echange symbolique et la mort, Paris: Gallimard
Branigan Edward, 2006, *Projecting a Camera*, London: Routledge
Colloque de Cerisy, 1988, *La mort dans le texte*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon
Culler Jonathan, 1983, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Routledge and Kegan Paul
Deleuze Gilles, 1969, *Logique du sens*, Paris: Minuit
Derrida Jacques, 1989, *La verite en peinture*, Paris: Gallimard
Johnson Barbara, 1980, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, John Hopkins University Press
Leitch Vincent B., 1983, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Columbia University Press
Lyotard Jean-Fancois, 1978, *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck
(de) Man Paul, 1979, *Allegories of Reading*, Yale University Press

Contrapunct an.1 nr.34, vineri 24 august 1990 p.11
Contrapunct an.1 nr.35 vineri 31 august 1990 p.10

5

Alegoriile puterii la Daneliuc şi Pintilie

Alegoriile puterii în filmele lui Lucian Pintilie şi Mircea Daneliuc

Articolul prezent este o analiză comparată a două filme cult ale cineaștilor români : *Reconstituirea* (Lucian Pintilie, 1970) şi *Croaziera* (Mircea Daneliuc, 1981). Analiza argumentează că organizarea lumii ficționale este o alegorie a ceea ce putem numi "regimul totalitar". Incercăm să vedem în ce măsură o asemenea lectură este permisă, posibilă, de susținut sau, altfel spus, în ce măsură putem descoperi în cele două filme mărcile care activează o asemenea lectură. Deasemenea dorim să verificăm ipoteza conform căreia cele două texte descriu o lume fictivă asemănătoare în urma unor circumstanțe de civilizație și de cultură identice. Fără a dori să ignorăm diferențele stilistice dintre cele două texte credem că lumea fictivă precum și relațiile dintre personaje sunt construite de o manieră similară ca urmare a unor premize retorice identice.

Rezumatul filmelor

Reconstituirea istorisește povestea reconstituirii judiciare a unei bătăi care avusese loc între doi tineri la un bar de provincie. Reconstituirea este destinată realizării unui film didactic despre consecințele negative ale consumului excesiv de băuturi alcoolice. Filmul este segmentat in episoade-scenete ce reprezintă punerea în scenă pentru camera de filmat didactică a fiecărui episod corespondent al diferendului. Protagoniștii sunt cei doi tineri, procurorul, profesorul, un coleg al procurorului, polițistul, cameramanul, barmanul și

o tânără care se scaldă în lacul din apropierea barului. Acțiunea are loc lăngă un pârâu și o baltă situate alături de terasa barului. Ansamblul e situat în proximitatea unui peisaj de munte, unui nod de cale ferată și unui stadion de fotbal off-cadru. Durata acțiunii din poveste este durata unui meci de fotbal. La finalul peliculei filmul didactic este terminat iar unul din tineri, disculpat de procuror, dar blamat de publicul care iese de la meci, se lovește la cap din accident și moare.

Croaziera urmărește peripețiile unui grup de tineri câștigători a diverse concursuri de excelență care au dreptul, drept recompensă, la o călătorie dea lungul Dunării. Povestirea urmărește intriga a patru cupluri alternat cu scenele de comportament propagandistic colectiv. Cu cât expediția avansează pe fluviu cu atât relațiile umane devin mai conflictuale și mai dificil de stăpânit. Finalul se dovește a fi eșecul ideologic al expediției-croazieră, dar jurnalul de bord al Conducătorului, în contrapondere, prezinta faptele ca pe o reușită a valorilor morale socialiste [1] .

De la structura narativă la contextul pragmatic de lectură

Cele două filme nu susțin suspense-ul unui fir al acțiunii ci operează mai degrabă prin acumularea de episoade : scurte scene integrate intr-o poveste cadru. Ne aflăm în fața unor micro-povestiri ce pot fi considerate episoade autonome. Narațiunea cadru urmărește treptat transformarea de la o stare de calm ori de stabilitate la una de degenerescență ori dezumanizare.

Pe de o parte lumea reprezentată este fragmentată în episoade caleidoscopice în care o structură identică se repetă. Monoton lumea totalitară reia aceleași drame, intrigi fără să aibe o unitate epică totalizantă. Deși aparent *Croaziera* și *Reconstituirea* apar ca macro-scheme narative ele sunt formate nu dintr-o suită narativă de episoade înlanțuite cauzal ci sunt formate din episoade aglomerate paralel, paratactic (toate episoadele sunt repetiția unei micro-narațiuni, scenete, similare).

Realismul socialist

Lumea diegetică, universul imaginar ficțional, este elaborat pe modelul stilistic al realismului.

Putem vorbi în aceste condiții de un text în care lumea imaginară este elaborată sub alibiul "realismului socialist". Acest tip de realism este însă și o alegere stilistică, o opțiune retorică ceea ce face că literalitatea mesajului este pusă sub semnul întrebării. Spectatorul are conștiința ca se găsește în fața unei "realități" manipulate. Configurația realistă devine suportul pentru o transcriere alegorică [pe care filmul "în același timp o presupune și o reafirmă (Bordwell 1985:235)]. Ceea ce la o primă lectură este o transcriere a unui profilmic este la o a doua lectură o formă de antifrază.

1 Pentru informațiile tehnice despre filme, vezi www.imdb.com

David Bordwell (1985) [2] vorbind despre filmul sovietic (*the historical-materialist narration*) notează propensiunea cineaștilor din epocă, în special Eisenstein, de a elabora o constantă intervenție retorică asupra materialului profilmic, de a construi explicit lumea diegetică și narațiunea filmului în și după un program retoric elaborat în funcție de necesitatea unei argumentări politice comuniste. Cineaștii sovietici ai primilor ani nu aveau încredere în filmul ”realist” căci se temeau de ambiguitățile pe care acesta le deține și considerau că retorica ”realismului” nu poate servi scopul educativ; de unde practica cinematografică eisenteiniană a unui film puternic stilizat [3] .

Cineaști ca Pintilie și Daneliuc ignoră acest program și iși construiesc strategia stilistică pe utilizarea preceptelor ideologice mai târzii ale ”realismului plastic și literar” (acesta din urmă generat, în spațiul cultural românesc din ziaristica susținută de poetica mișcării de avangardă așa cum se manifestă, de exemplu în proza lui Geo Bogza). Relația mimetică ilustrativă ce are loc între text și ”realitate” se sprijină pe refuzul textelor ”experimentale”; considerate o artă burgheză decadentă și non conformă cu mentalitatea clasei muncitoare. In planul teoriei cinematografice anii socialismului au favorizat abordarea mimetică a teoriei lui Andre Bazin pentru care camera de filmat este, metaforic, o ”fereastră” transparentă către un profilmic (pro-fotografic).

Stim însă, urmând firul argumentației lui Roland Barthes (1968), că factualitatea inerentă discursului realist evocă intenția comunicativă a realizatorului. Nu există descrieri natural realiste căci ”faptele” își pierd, incluse în discurs, referința la o lume non-ficțională și devin convenții generice ce semnifică ”realitatea”. Efectul de realitate este un efect de cod; reprezentarea este dependentă de un set de proceduri fie ele ”percepții naturale” fie coduri culturale. Pentru receptor parte din semnificația textului este formată din circumstanțele de producție și receptare a ficțiunii ințelese ca parte a experienței și semnificației atribuite ficțiunii.

Alegerea formulei stilistice oficiale a propagandei normativ estetice a ”realismului socialist” ține, la cei doi cineaști, de o strategie ce le permite un alibi parodic al discursului oficial. Alegerea devine un gest stilistic semnificant ; o formă de opoziție politică împotriva regimului și tipului de discurs dominant. Cele două filme sunt la prima vedere ”realiste”, dar în absența unei explicații de text devin un realism ”suspect”.

2 "narration is not simply relaying some autonomously existent profilmic évent. Now the narration overtly includes the profilmic event, has already constituted it for the sake of specifie effects (...) narration should include self-conscious manipulation of the profilmic event, the material that normally pretends to go unmanipulated. This narration is not only omniscient; it announces itself as omnipotent"(238), "the diegetic world built from the ground up according to rhetorical demands" (239) "construing any action as simply annmediated piece of the fabula world" (Bordwell 1985:239).

3 "cineaștii sovietici credeau că a nu face operații de montaj ar transforma povestirea de la un construct retoric la ceva (fals) descriptiv" (Bordwell 1985:239).

Pentru o lectură antifrastică trebuie ținut cont totodată de faptul că, în condițiile regimului totalitar, consumatorul cultural ştie că orice producție de text sau de artă se află sub o puternică cenzură iar lectura şi evaluarea textului se fac în funcție de abilitatea autorului de a eluda sau "răsturna" constrângerile ideologice. Condițiile instituționale ale cenzurii reprezintă în fundal un context de discurs pe baza căruia fiecare nou text se poate interpreta fie ca „obedient" fie ca „dizident". Cu alte cuvinte acest context reprezintă o competență de receptare a spectatorului ; un set de cunoştințe împărtăşite deopotrivă de autor şi de spectator. Cei doi protagonişti comunicaționali sunt conştienți de faptul că orice film care ar susține o atitudine critică explicită față de lumea totalitară de zi cu zi nu poate să existe pentru ca nu ar fi niciodată produs (vezi acest gen de paradox la Francois Lyotard, *Le differend* [4]).

În consecință realizatorul filmului trebuie să construiască un text ale cărui ambiguități sau elipse vor fi interpretate de către spectator ca şi consemnele de lectură necesare pentru o lectură metaforică sau antifrastică. În circumstanțele recepției textelor sub un regim totalitar spectatorul verifică în primul rând ipoteza unei asemenea lecturi a textului : "face acest text o referință figurată, metaforică sau alegorică la situația regimului politic prezent ?".

Din această situație de context interpretativ de fundal au fost produse în perioada comunistă extrem de multe bancuri. Cultura râsului se bazeaza tocmai pe realizarea unei inversări de paradigmă interpretativă. Ceea ce părea o lectură stabilă bazată pe o serie de presupoziții se răstoarnă în formula coda a bancului. Pentru a da un exemplu să ne amintim de bancul în care un cetățean pe stradă strigă în gura mare: "M-am săturat. Să plece". Securitatea îl arestează şi îl interoghează: "La cine te gândeşti când spui "să plece"?". Iar el răspunde: "Dar voi la cine vă gândiți?".

În cazul nostru elipsa de la care se porneşte este suprimarea expresă a oricărei informații "didactice" sau euristice; a unei formule de "distanțare" brehtiene sau de stilism eisensteinian. Absența didascaliilor marchează absența "tezei" şi provoacă o lectură deviantă, subversivă, în raport cu doxa oficială. Responsabilitatea interpretării este, în ultimă instanță, delegată ideologiei sau mentalității audienței. Puterea este obligată în aceste circumstațe să construiască o instituție critică capabilă să instituie lectura "corectă" şi să dezambiguizeze textul. Pariul celor doi cineaşti mizează pe incapacitatea acestei instituții critice oficiale de a produce rezultatul căutat de Putere şi pe faptul că spectatorii vor citi filmul în direcția corect subversivă.

Astfel nu putem decide, pornind de la mărcile intrinseci, dacă ne aflăm în fața unui film "didactic" sau în fața unui film "ironic" ori "subversiv". Filmul este rezultatul unei interpretări pragmatice şi cere o contextualizare adecvată în spațiul social. Spectatorul este invitat să aplice o schema cognitivă care să motiveze de o manieră sau alta povestirea. Altfel spus realismul afişat cere sau este un consemn de lectură pentru o motivare alta decât cea realistă. Pentru a dobândi semnificație (pentru a

---

4 "Un editor care îşi apără profesiunea spune: "poți să-mi dai titlul unei opere de importanță majoră care să fi fost refuzat de către toți editorii şi astfel să fi rămas necunoscut?" Cel mai probabil că nu cunoşti o lucrare de referință de acest gen pentru că, dacă ar exista, ar rămâne necunoscută din lipsă de editor. Şi dacă crezi că şti una, pentru că nu a fost făcută publică prin editare, nu poți spune că ea este de o importanță majoră decât pentru tine. Deci nu cunoşti nici una în acest caz şi, în consecință, editorul are dreptate" .



fig. 1


fig. 2

deveni lizibil) filmul, ca semn echivoc, are nevoie de o intenționalitate proiectată ; fie ea inclusă în dogma dominantă fie în mentalitatea de opoziție. În aceste condiții eșecul instituției critice ideologice indică reușita discursului artistic.

Indicii textuali ai alegoriei

Alte semnale retorice ale unei lecturi alegorice se impun.
Scena din generic – prologul - și intervenția autorului extra-diegetic
Prologul din *Reconstituirea* este filmarea facerii filmului însuși (*Fig. 1*). Pentru Pintilie metafora turnajului unui film despre un film (despre o punere în scenă ca reconstituire a unui act de violență) ; al procesului de manipulare a profilmicului (diegeza) indică încă de la început modul de lectură retorică a peliculei (”acesta este un artefact, nu o înregistrare obiectivă a faptelor reprezentate”). Autoreferențialitatea și figura stilistică de ”mise-en-abime” se structurează pe trei paliere: 1/ un film care reprezintă facerea unui film – cu ambiguitățile inerente unor planuri care pot fi din filmul cadru sau din filmul filmat - ; 2/ un film reconstituire (*Fig. 1*) și 3/ punerea în scenă a unei acțiuni absente (care s-a petrecut în trecut). Un film despre filmarea unei piese de teatru (*Fig. 2*).

Metaficțiunea atrage atenția asupra faptului ca experiența reprezentării este o construcție structurată ideologic ; e un construct social artificial sau, altfel spus, atrage atenția că reconstituirea este o formă de manipulare și nu o amprentă a ceea ce se petrece în realitate. Sau ca să fim mai expliciți faptul că Pintilie îi indică spectatorului că pelicula este o meta-ficțiune este un semnal că și actul reprezentativ al reconstuirii din interiorul diegezei aparține aceleiași categorii de manipulare teatrală cu un responsabil auctorial. Pe de altă parte metaficțiunea potențează afectiv ceea ce este de gradul doi adică drama pe care o trăiesc cei doi tineri-victime ai reconstituirii (v Grodală 1997:227). Pentru cenzor metaficțiunea afișată indică faptul că filmul este o ficțiune și, ca atare, orice coincidență cu realitatea este pur ficțională. Pentru spectator aceeași metaficțiune îi indică o cheie interpretativă a fabulei.

La Daneliuc primele cadre, primul plan din secvența de generic se focalizează asupra lanțului care leagă o barcă de mal și care treptat se scufundă în apă. Pentru spectator o lectură metaforică asupra înlănțuirii, legării, priponirii, încătușării sau lipsei de libertate se impune ca ipoteză interpretativă (*Fig. 3*).



fig. 3

Alte intervenții auctoriale

Deasemenea indicele unei intervenții ”auctoriale” este reprezentat de excesul comportamentului personajelor dictat de către dorință. Faptul de a filma tot, de exemplu în *Croaziera*, adică și ceea ce reprezintă aspectul intim grotesc al relațiilor umane este un semn al unui exces de realism (*Fig. 25*). Acest exces este un prim consemn de lectură pentru o interpretare a intrigii ca fiind concepută pentru a transmite un mesaj altul decât simpla reproducere documentară. Publicul filmelor era în epocă conștient de faptul ca orice ”documentar” de tip socialist este un realism machiat, pus în scenă și ”ideologizat”. Camera care urmărește personajele și în situațiile intime ori grotești este semnul că un avem în față un documentar socialist. Absența machiajului care ar prezenta diegeza în tonuri edulcorate, atenuate ori armonice este chiar indicele pentru o lectură ficțional-antifrastică. Motivarea excesului nu se află în logica documentarului ci în cea alegorică a unei intervenții intenționale. Ceea ce la Pintilie era afișarea metaficțiunii la Daneliuc este afișarea grotescului personajelor.


fig. 4


fig. 5


fig. 6

Dialogul sonor

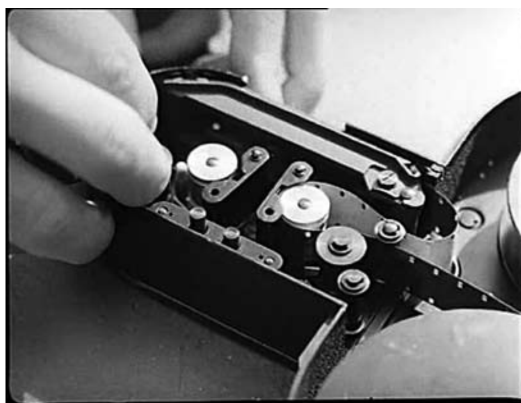
Similar în *Croaziera* prezența unei voci off (extra-diegetice), o voce feminină care cântă un poem al speranței ține loc de intervenție auctorială personalizată. Ea indică un spațiu extra-diegetic liric aflat într-un registru stilistic contrastant cu cel grotesc al diegezei inseși. Sunetul off extra diegetic este personificat, feminin, situat în registrul liric iar cel diegetic este strident şi violent ; impersonal mecanic (sirena) sau personal mecanic (goarna). Deasemenea personajul victimă din *Reconstituirea* are obsesia melancolică a speranței pentru munte ; un teritoriu paradisiac inaccesibil ce îndeplinşte o funcție similară narativă – un contrapunct de contrast (*Fig. 4*).

La Pintilie imaginea muntelui este contrastată cu imaginea noroiului cu care se acoperă treptat personajele victimă (sau cu imaginea noroiului de jos în care se afundă victima în scena de generic) (*Fig. 1*) ori cel industrial al nodului de cale ferată (*Fig. 5*). Dialogul sonor la Pintilie are loc între intervenția brutală a sirenei de tren asociată mişcării sale mecanice sau brutale – mişcare de cameră şi cadre cu vectori de mişcare accelerați ce provoacă un ”bruiaj” vizual - şi muzica lirică (ambiguu in sau off diegetică a radiolui fetei) (*Fig. 6*) şi diversele planuri descriptive, de ”atmosferă” ale locației. Sonorul distonant e asociat claxonului care


fig. 7


fig. 8


fig. 9


fig. 10

însoțește apariția autoturismului cu care apare în decor procurorul (*Fig. 7*). Vocea feminină off de la Daneliuc se personifică la Pintilie în figura fetei din lac. Ea este personajul feminin ce provoacă dorința. O dorință pervertită în violență ori mărturisită (deci exprimată sau care capătă formă) ca violență. Atunci când victima işi provoacă prietenul să joace autentic scena loviturii cu pumnul acesta îşi mărturiseşte dorința gestual şi provoacă accidentul şi moartea prietenului său. Recunoaşterea dorinței pentru tânăra fată coincide cu provocarea în chiasm a morții prietenului.

Conducătorul

In cele doua filme avem un personaj simbol al regimului totalitar sau mai degrabă al discursului totalitar. Acesta conduce **expediția** sau **reconstituirea**; psihodrame ale schimbării personalității. Amândouă personajele constituie cu ajutorul discursului lor o realitate denegatorie a celei prezente în jurul lor. Procurorul (*Fig. 7; 8; 9*) face un film educativ fondat pe exemplul lui ” aşa nu”. Domeniul său este discursul audio-vizual (referința permanentă la mecanica aparatului de filmat (*Fig. 10*) şi la televizorul ce transmite mesaje ”zgomot” : desene animate la limita simplității tâmpe, a fotbalului, a victimei din meciul de fotbal (*Fig.*


fig. 11


fig. 12


fig. 13


fig. 14

11) sau a mirei abstracte a canalului național). Propaganda procurorului este audiovizualul. Simbolic el este reprezentat cadrat din față cu o mască mortuară şi cu un alb imaculat, clinic şi mortuar thanatic (*Fig. 12*). El este asociat mecanicului (trenul, maşina de teren ori camerei de filmat) şi autorității forței media, militare ori civile (prietenul securist?), dar şi unui acvatic nemarcat (un râu, un baraj şi unei bălți în care se scaldă o tânără).

Conducătorul expediției pe fluviu se exprimă fonic (megafonul) în fața mulțimii şi ca voce off radiofonică (în epilogul filmului jurnalul de bord relatează ”faptele”). Discursul lui este cel al lui ”aşa da”. Dispozitivul său propagandistic este reprezentat prototip în figura şedinței în fața colectivului – ”careul” - şi apoi în diverse variante de miting ori de discursuri în fața mulțimii. Simbolic el este reprezentat de o cadrare din spate cu megafonul în mână şi situat deasupra grupului de participanți la croazieră ordonați pe fluviu în bărci ce profilează ordinea orientată către el însuşi: punctul de convergență al perspectivei. Se poate spune că această cadrare este şi un comentariu auctorial asupra poziției conducătorului cât şi imaginea care reprezintă modul în care se imagineză pe sine; proiecția imaginară pe care o doreşte Instructorul imprimată celorlalți: ”cel care de la înălțimea monumentală conduce (”fuhrer”) mulțimea indistinctă, dar înscrisă în mecanica prostetică a bărcilor legate pe fluviul opac, indistinct şi amenințător-otrăvitor” (*Fig. 13; 14*).


fig. 15


fig. 16


fig. 17


fig. 18

Discursul performativ

Cele două tipuri de discurs nu sunt însă de tip constativ, aşa cum ne-am fi aşteptat de la un discurs de realism socialist, ci unul de tip performativ. Actele de limbaj performative sunt cele în care o aparentă descriere a actului de limbaj în sine contează ca şi o performanţă a actului de limbaj. Când spun ”Îţi promit că voi fi acolo” deşi sună ca şi o descriere a promisiunii constituie în fapt actul de a promite ca voi fi acolo (Sweetser, 2000). In utilizarea performativă a limbajului lumea ”reală” descrisă este transformată, fabricată de către actul de limbaj. Un exemplu oferit de Sweetser este utilizarea îmbrăcăminţii albe la nunta unei femei divorţate considerată un scandal deoarece nu este o descriere a stării de puritate (aşa cum e utilizată la nunta unei fecioare). Utilizarea albului nu este o descriere a stării sale actuale de puritate, ci este un ajutor cauzal pentru a genera o stare de puritate. In actele performative există o încercare de a face ca lumea să se potrivească cuvintelor. Cuvintele încearcă să provoace în lume o anumită stare de lucruri. Trecând la alte forme de reprezentare se poate spune ca utilizarea unei reprezentări ca performativ este o formă de a structura starea de fapte reprezentată prin actul reprezentării, prin performanţa sa care constituie sau generează cauzal starea de fapte din lume. Exemplele non-lingvistice de performative sunt din ritual şi din magie. Ele au şi o componentă metaforică. Prin schimbarea unor relaţii în

interiorul spațiului care reprezintă sunt schimbate şi relațiile din spațiul reprezentat. Astfel albul costumului de mariaj simbolizează puritatea sexuală a virginității (şi este în acest fel o metaforă). Dar în cazul femeii divorțate albul se referă la o stare de puritate dorită (nu este o descriere factuală a unei stări de fapt, ci este intenționată ca un ajutor pentru a aduce puritatea).

Este ceea ce fac în *Reconstituirea* succesivele dispozitive de reprezentare (filmul cineastului; filmul procurorului; punerea în scenă a victimelor). Ele sunt dispozitive metaforice de creație a ”omului de tip nou”. *Reconstituirea* nu este o reluare descriptivă a ceea ce s-a petrecut (o acțiune trecută care este reprezentată azi pe o formulă de reportaj) ci o acțiune performativă. *Reconstituirea* nu este o repetiție a identicului, o reluare, ci o re-formatare, o re-constituire. Dacă personajele își regretă faptele şi nu au nimic violent acum, atunci, după operația de nouă constituire, prin tocmai punerea în scenă a violenței, vor fi imersați în violență mâine. Filmul urmăreşte episoadele ”re-educării” (cu blândețe, cu vorbe, cu persuasiune, cu cadouri (*Fig. 15*) ori cu tratamentul militar al torturii de tip ”la canal”) (*Fig. 16*). La capătul filmului protagonistului ”eliberat” va fi fie anihilat, strivit, aruncat în noroi sau se va pierde în anonimatul unei mulțimi cu rabufniri de violență (*Fig. 17*).

Unul din mijloacele comunismului românesc de a domina în mod legal comportamentul cetățenilor a fost cel de a-i transforma pe toți în delicvenți. Legile comuniste au fost concepute de aşa manieră încât orice ai fi făcut nu respectai o lege. Nimeni din aparatul represiv nu aplica nici o sancțiune, dar contabiliza toate abaterile. Puterea închidea ochii în mod continuu, dar în momentul în care Puterea ar fi dorit să te reducă la tăcere ori să te înlăture s-ar fi prevalat de legea pe care nu o respectai. Nu puteai să ai un comportament care să nu înfrângă o lege sau alta şi oricum unele din culpe nu țineau de comportamentul tău intențional (poate că aveai rude în străinătate; poate că aveai un părinte popă ori poate vorbeai prea mult şi prea impertinent la adresa sistemului în spații publice ori poate purtai barbă). Toată lumea era vinovată; culpabilitaea era universală. Re-educarea de tip *reconstituirea* este o formă de a transforma un ingenuu în delicvent; de a transforma un inocent în criminal. Dacă la prima abatere tinerii sunt folosiți ca ”voluntari” pentru un film de propagandă la a doua ei pot fi mai uşor manipulați pentru a-i determina de a face orice li se ordonă să facă, moral sau un în schimbul evitării pedepsei. Re-educarea este o formă de participare la o culpă pe care Puterea, pentru moment, preferă în mod discreționar să nu o sancționeze. Pentru a produce un bun şi obedient slujitor este nevoie de a-l face complice la o crimă pentru ca apoi, ca Putere absolută, să-l absolvi de pedeapsă în schimbul unui serviciu de nerefuzat şi care, oricum, reprezintă un efort minim – cum ar fi o mică delațiune la adresa unui alt cetățean - şi aşa mai departe.

Jurnalul de bord din *Croaziera* este o similară utilizare performativă a limbajului. Dispozitivul de reprezentare (audio-vizualul ori textul de jurnal) nu se adaptează descriptiv realității ci opac, paranoic o ”construieşte”. Mitingul şi şedința sunt forme participative de construcție în comun sau de complicitate, prin acceptarea consensuală, la afirmarea unei realități utopice a ”unității colectivului” (*Fig. 18*). În *Croaziera* succesul pronat al unei armonii este contrazis de ruperea relațiilor de cuplu. In *Reconstituirea* ceea ce este elaborat ca o ”ficțiune” ce se preface a fi un ”documentar” este contrazis de starea de fapt mai dramatică: o violență care generează în lanț violență generalizată şi anihilarea ireversibilă. Dar cum spuneam mai devreme re-constituirea are ca scop creearea acestui tip de socializare.



fig. 19



fig. 20



fig. 21



fig. 22

Excesul : cutia de chibrituri

Ne atrage atenția la Daneliuc scena în care protagoniștii se află în fața unui spectacol de dansuri populare (probabil la o casă de cultură: prototip al manifestării obsesional comuniste a culturii maselor). Filmul cadrează spectatorii – protagoniștii filmului - și apoi, în contra plan, în prim plan se profilează o cutie de chibrituri printre picioarele dansatorilor care bat podeaua scenei. Planul este ambiguu în măsura în care nu avem o ancorare a sa la un context de enunțare. Planul este subiectiv : reprezintă el perspectiva subiectivă a unui personaj anume din grupul de spectatori din sală ? Planul este atribuibil naratorului filmului ? Este acesta o intervenție auctorială, un punct de vedere ce alege să focalizeze în prim plan un detaliu lipsit de însemnătate? Cine este cel care este fascinat de detaliul deviant față de spectacolul folcloric de pe scenă (din scena care reprezintă ”participarea grupului la un spectacol de ansamblu folcloric”). Desigur că putem considera acest plan un simptom al plictisului generat de banalitatea folclorului socialist de pe arena Daciadei sau Cântării României: audiența nu e atentă în fața unui spectacol. Naratorul ne indică astfel lipsa de interes a audienței (spectatorii un sunt atenți și se uită aiurea) sau a spectacolului (spectacolul e plicticos si nu reușește să capteze atenția). Dar pe de altă parte planul își poate găsi o motivație simbolică. El nu este un plan subiectiv ci o intervenție auctorială. El poate fi o manifestare a dorinței situate în afara normei, coerenței ideologice și ordinii impuse. Dorința fiind un inexprimabil care sparge


fig. 23


fig. 24

coerența discursului care o reprimă sau o interzice (ca un act ”ratat”; ea este semnul unei alte coerențe, a unui alt discurs de pe altă scenă; scena inconștientului de unde provine).

Si la nivel cinematografic planul ”nemotivat” (”prost făcut”) al cutiei de chibrituri este o intervenție a cărei sursă auctorială este ambiguă. Planul cutiei de chibrituri este ceea ce numește Roland Barthes (1981) acel exces, *punctum*, adică acel detaliu care devine ”paradoxal”, ”straniu” si ”indescriptibil”. Adică tocmai acea ”dezordine” irațională care distruge din interior treptat utopia pronată de către Instructor; cea care creează în realitate o distanță, un fald, între inclasificabil și un discurs care nu mai are acoperire.

Dorința culpabilizantă

Povestea din *Croaziera* este o expediție care nu duce nicăieri – concepută pe tema spectacolului de bâlci plecând de la expresia ”a se da în bărci”. Faptul că expediția nu duce nicăieri e vizibil în scena în care expediționarii se pierd, fără sens, cu o barcă în vegetația de pe un deal (*Fig. 20*). Conducătorul expediției afirmă că va merge până la capăt - și bolnav fiind -, până la moarte, și că nu va abandona conducerea. Ideea puterii care se agață cu orice preț de ”scaun” e reprezentată metaforic de scaunul pe care încearcă, fără șanse de succes, să-l recupereze din apele amestecate și otrăvitoare ale fluviului medicul și soția sa (*Fig. 28*). Dispozitivul manipulatoriu, de transformare și ghidare a personajelor este reuniunea, ședința și mitingul în jurul conducătorului (dar și discursul pseudo-istoric – reuniunea în jurul fântânii – ori pseudo-științific – ferma de ouă (*Fig. 21*) ori divagațiile pe teme de popularizarea științei). Cu cât se străduie mai mult conducătorul să reunească și să mobilizeze participanții la croazieră cu atât relațiile umane se destramă (metaforic dorința se inserează ca dans și ca joc: jocul identificării sexuale oarbe cu lingura) (*Fig. 22*). Figura lingurii aplicate orbește ”ecranului” ideologic este repetiția figurii cutiei de chibrituri.

In *Reconstituirea* finalul ecranizării filmului educativ marchează reabilitarea eșuată a realității: eliberarea celor doi tineri semnifică în cele din urmă provocarea morții unuia și disperarea celuilalt de a fi fost agentul unei crime. Refacerea unei identități sociale cu ajutorul dispozitivului audiovizual indică tocmai anularea identității. Noua identitate este încadrarea în masa anonimă care iese de la spectacolul de fotbal sau care participă – colectiv – reuniunea procesională din jurul autovehiculului cu care părăsește scena Procurorul.


fig. 25


fig. 26


fig. 27

Funcționarea acestui univers este denegatorie: eliberarea este o formă de anihilare a identității. Dereglarea acestei lumi provine în urma unei culpabilități și a unui eșec nemărturisit – o relație problematică cu un feminin – a Procurorului sau a Instructorului. Ruptura cuplului se transmite (prin interdicție) ca o culpabilitate contagioasă.

Comunitatea umană trăiește sub încătușarea interdicțiilor care produc o catastrofică expansiune a culpabilității (Barthes, *S/Z*). Dorința negată, reprimată se întoarce ca și disjuncție, ruptură sau trădare (*Fig. 24*). Intre protagoniștii principali bărcile-labirint introduc o interdicție și o rupere. Același tip de divorț are loc între Instructor și soția sa și este reprezentat de o bară interdictivă profilată în prim planul imaginii.

Tatăl bolnav substituie legea cu propria voință. Procurorul îi eliberează pe cei doi tineri prin propriul edict iar Instructorul face legea (interdicțiile, derogările și libertățile) după cum dorește. Legea și reperul moral exterior sunt suspendate ceea ce dă cale liberă contagiunii culpabilității și dorinței deviante. Dorința și capriciile puterii – plutonierul care face instrucție cu tinerii și Instructorul care se răstește la medicul expediției – rămân impulsurile care apar la suprafață și coordonează noua lume. Mimetismul dorinței de putere și legea dorinței ramân pilonii de coerență ai acestei lumi. Dorința antrenează după sine o cultură a rușinii (nu a legii) de unde nevoia, necesitatea de a construi în permanență o realitate de fațadă pentru ceilalți, de a cuceri reputația (filmul educativ, jurnalul de bord sau reabilitarea spontană a vinovatului în fața judecății colective sub cauțiunea lui ”ceilalți să decidă”).

Acest univers dominat de dorință (culpabilitate și rușine) pune în joc figura



fig. 28



fig. 29

feminină care provoacă reacţii conjunctive sau disjunctive, prin atracţie sau prin respingere. Figura feminină refuzată motivează în *Reconstituirea* gestul de violență fatal (*Fig. 23*). În *Croaziera* jocul, drama, dorinţei nesatisfăcute şi a cuplurilor care se destramă este mai elaborat. Cinematografic cuplul este filmat în adâncimea cadrului unde, în prim plan, se profilează bara interdictivă, castratoare (v. Baudrillard, 1976) (*Fig. 25; 26; 27*)
In *Croaziera* boala Tatălui se manifestă ca discurs de almanah. Membrii comandamentului de pe vas au dialoguri lipsite de sens bazate pe discursul limbii de lemn pseudoştiinţifice despre microbi, stele, sport, medicină. De o altă manieră acelaşi limbaj susţine respingerea intelectualului, medicul expediţiei.

Intelectualul

Intelectualul, şi într-un film şi în altul, este situat pe o poziţie pasivă ; martor-complice lipsit de liber-arbitru. In cele două filme intelectualul are o discuţie aprinsă, acuzatoare cu reprezentantul Puterii, dar în cele din urmă rămâne ostatecul acesteia. Medicul din *Croaziera* încearcă să se calchieze pe modelul Instructorului şi să-i ia ”scaunul” (*Fig. 28*) iar Profesorul din *Reconstituirea* este ostatecul neputincios închis în maşina Procurorului (*Fig. 29*). El se închide în sine şi evită să mai ia parte la drama care se desfăşoară în faţa sa. El resoarbe vinovăţia. Altfel spus între Putere şi Intelectual nu mai are loc nici o confruntare. Intelectualul este doar un alibi ce cauţionează prin prezenţa pasivă Puterea.

Finalul filmelor este ambiguu. In *Croaziera* un nou cuplu se formează şi va lua locul cuplului parental. In *Reconstituirea* tânărul se pierde într-o lume a violenţei fără discriminare. Instructorul din *Croaziera* la final rămâne singur în faţa unui miting. Procurorul străbate un miting. Procurorul produce cu filmul educaţional şi punerea în scenă contrariul a ceea ce aparent dorea să evite : violenţa şi culpabilitatea. La fel Instructorul caută lumea armonică a cuplurilor fericite, dar produce doar disoluţia cuplurilor. Procurorul şi Instructorul generează culpa, vinovăţia şi violenţa pentru a-şi perpetua identitatea şi puterea. Scopul conducătorului este de a produce vinovăţia pentru a justifica puterea şi reprimarea. Deasemenea Instructorul interzice pentru pentru a justifica poziţia de leader, de unic conducător (”o să-i duc până la capăt, cine să-i ducă?”) (v. mecanismul pedepsei la Foucault, 1975).

In loc de concluzie

Putem afirma ca imaginea pe care ne-o propun cele două filme asupra regimului comunist român este cea a unui totalitarism intrinsec. Totalitarismul este un fapt intrinsec la care toată lumea participă şi care face parte din mentalitatea oamenilor. Acest totalitarism nu este ceva exterior faţă de care cineva se opune, ci o realitate – o stare de viaţă – în care trăieşte comunitatea. Denegarea realităţii (starea reală de lucruri) a conducătorului care doreşte să creeze o realitate conformă cu dorinţa sa de putere reflectă o similară denegare din partea victimei – dar de astă dată în chiasm – ce aduce după sine o strânsă complicitate.

Participanţii la croazieră sunt liberi să plece şi să nu participe (ceea ce şi fac unii din bărci) iar cei doi tineri îşi recapătă libertatea (îşi primesc înapoi buletinele de identitate). Dar nici unii nici alţii nu părăsesc scena ceea ce face că povestea şi filmul însuşi continuă alimentate de tocmai prezenţa lor. Comunitatea funcţionează pe baza mimetismului dorinţei (în lipsa ”Marelui Cod” al Legii extrinseci; vezi Rene Girard în *Le Bouc emissaire*). Dorinţa de a crea violenţă sau de a crea conflictul şi, în cele din urmă, culpa, vinovăţia se transmite de la cei doi conducători la victimele care se înscriu în cele din urmă definitiv în această logică. Victimele o perpetuează şi astfel justifică balanţa sistemului opresor – opresat ; călău – victimă ; judecător – vinovat. Discursul artistic poate fi ironic faţă de această stare de fapt, dar prin ambiguitate poate să o şi perpetueze.

Totalitarismul sau dictatura devine, în consecinţă, o stare de spirit atât a victimei cât şi a opresorului, o manieră de supravieţuire într-o societate aflată încă sub patronajul Tatălui totem. Regimul comunist este o comunitate unde identitatea se obţine prin căutarea ”tatălui bun” şi prin dorinţa de a imola părintele invidiat sau devenit prea autoritar, castrator [5] .

2011/ (I), *Cultura* 110915, an V, nr.36 (341), p.22-3

Bibliografie

Barthes Roland, 1968, « L'effet de réel », *Communications*, II: 84-9.
Barthes Roland, 1977, "The Third Meaning : Research Notes on Some Eisenstein", *Stills, Image, Music, Text* (trans, Stephen heath, New York : Hill and Wang, pp.52-68, 61, 64, 65, 68.
Barthes Roland, 1981, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (trans. Richard Howard), New York : Hill and Wang
Baudrillard Jean, 1976, *L'echange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard
Bordwell David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Winsconsin: University of Winsconsin Press
Foucault Michel, 1975, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris : Gallimard
Girard Rene, 1982, *Le Bouc emissaire*, Paris : Grasset
Grodal Torben, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Oxford University Press
Lyotard Francois, 1984, "The Differend, the Referent, and the Proper Name", *Diacritics*, Vol. 14, No.3, Special Issue on the Work of Jean-Francois Lyotard (Autumn, 1984), 3-14.
Sweetser Eve, 2000, "Blended spaces and performativity", *Cognitive linguistics* 11, 305-333

---

5 Vezi în acest sens conferinţa lui Paul Drogeanu la Sorbonna (decembrie 1990) asupra fenomenului ”Piaţa Universităţii” înţeles ca un rit de iniţiere şi căutare a identităţii şi nu ca o acţiune condusă în virtutea unor scopuri politice pragmatice.

6

Oliviero Toscani

Sau cum pornim de la publicitate și de la carnaval pentru a ajunge în cele din urmă la analiza vizualului și la criza credințelor personale [1].

Pentru unii imaginea fotografică fascinează. Ea blochează gândirea, critica, chiar și conștiința pentru a lăsa liber curs fascinației pure [2] . *Fascinium* înseamnă farmecul, vrăjitoria și maledicția. Fotografia lui Oliviero Toscani ne propune contrariul. Ea eliberează gândirea de constrângerile prejudecăților. Asta însă în urma unui proces catarhic dramatic ce pornește de la un *fascinium* estetizant pentru a ne provoca conștiința rațional-critică [3] .

Oliviero Toscani este fotograful italian, născut în 1942 la Milano, care a lucrat in anii `80 si `90 pentru Benetton. Alegerea media a lui Toscani și a agenției care a lucrat pentru firma Benetton, *Eldorado*, este exclusiv afișajul. Campaniile Benetton sunt formate din pagini de presă și afișe răspândite în oraș. Alegerea este semnificativă în sine. Ea indică refuzul programatic al vocii (spotul radio), al limbajului natural articulat vocal. Alegerea exclusivă a vizualului reprezintă o manieră de a transmite un mesaj fără voce, o formă de refuz al utilizării cuvântului și al textului scris [4], dar și a narativității cinemaului.. Punerea

1 Este un articol în care o parte din elipse pot fi rezolvate prin lectura cu google pe computer. O parte din concepte şi din referinţele culturale au fost, dintr-o opţiune stilistică, puţin explicate; altel însă sunt explicate fie verbal fie prin placerea descoperirii unor asociaţii semantice rezultate din analiza personală a ilustraţiei pe care o propun aici.

2 Jacques Aumont, 2010, *Le cinéma et la mise en scène*, Armand Colin, p.103.

3 Bogdan Ghiu (*Eu(l) artistul. Viaţa după supravieţuire*, 2008, Polirom, p:121-2)susţine o teză similară despre opera de artă vizuala: “Marile tablouri trebuie privite ca *ecrane ale conştiinţei*.”; ”Din punctul de vedere al artiştilor, metafora înseamnă *forţare* (cum o numea, literal, Eisenstein) *a gândirii*, *trimitere la gândire* (...). Toate marile opere sunt apeluri politice la acţiune prin percepţie”.

4 Orice insert publicitar este, la origine, calculul unui articol de ziar in care prodomină



fig.001

în pagină a lui Toscani elimină textul (*body-copy*-ul, argumentarul, acroșa ori sloganul) care este redus doar la funcția sa de semnatură; de atribuție. Vizualul, în același timp, este expandat pe întregul cadru. Programatic Toscani restrânge canalul media pentru a exploata și a expune posibilitățile de comunicare ale mesajului vizual fotografic. El ne aduce privirii un vizual despre condiția vizualului.

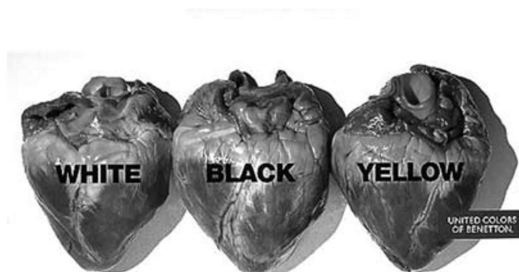
Primele campanii

La început, în anii 1982, Toscani acoperă axa semantică a multirasialității și a toleranței [**001**] [**024**].

De la început codul cromatic este predominant: produsele firmei Benetton sunt articole de îmbrăcăminte colorate. Pe scurt, în aceste afișe de debut avem în față diversitatea umană unificată de exuberanța cromatică a culorilor și a contrastelor puternice. Grupurile reunite în fața aparatului fotografic indică un exces de sărbătoare, o fericire procesional carnavalescă (dealtfel personajele sunt reunite în cadru sub o formă colectiv procesională sau sub forma portretelor duble cu diagonale dinamice bine profilate, dar și cu o stridență cromatică de circ). O anume fraternitate jovială se joacă sub decorul festiv al baloanelor și al costumelor de travesti. Cu timpul travaliul plastic asupra culorilor va atinge o sintetizare estetizantă – o epurare – care va tinde către abstract, artificiu și simbolism.

textul. Pornind de sus în jos avem astfel titlul (catchphrase, headline sau accroche), apoi un vizual (ilustrația și/sau imaginea produsului), textul și intertitlurile (argumentarul sau body-copy) și în cele din urmă semnătura (formată la rândul sau din textul baseline și din logo vizual).









Tot in aceeași perioadă apare tema satului global și transgresiunea în cod cromatic a teritoriilor de conflict. Primul mesaj de acest tip îl reprezintă întâlnirea comică dintre doi copii de rase diferite așezați fiecare pe oala sa de noapte [**001 – dreapta jos**]. Sub titlul "*United Colors Of Benetton*" unele afișe prezintă doi copii negri care se sărută pe obraji și poartă pe cap drapelele americane și sovietice [**002**].

Travestiul lor este o formă de simbolizare a unor domenii discursiv politice antagonice. Alte afișe reiau motivul globului terestru ca simbol al uniunii și apropierii dintre personaje aparținând unor teritorii etnice sau politice opuse [**024**]. Tandeme ca Anglia-Argentina, Israel-Germania, Iran-Irak, israelieni-arabi sunt reunite în aceleași compoziții prin intermediul globului terestru [**003**].

Deja în această imagine se insinuează o îndoială. Globul terestru este ceea ce aduce împreună cele două personaje – puntea de legătură a umanității universale – sau este ceea ce posedă cei doi? Produsul vestimentar Benetton dispare treptat de la o campanie la alta in favoarea unui mesaj unic: culorile diferite sunt egale pentru că toți oamenii sunt egali [**027**].

O altă campanie – „*United Friends of Benetton*" – reia formula carnavalului simbolizant folosește copilul și jucăria de pluș (manechinul sau statuia) și propune portrete de copii mascați în lup și oaie [**004**], pisică și câine. Campania aduce din nou față în față cuplurile antinomice. Campania pune împreună culturi și perioade istorice: Adam și Eva, Ioana d'Arc și Marilyn Monroe [**001**], Iulius Cezar și Leonardo da Vinci. Toscani reia tema unui carnaval egalitar ce străbate epocile, stilurile și teritoriile.

Benetton creează o apă de toaletă: "Colors" a cărei cutie, de formă pătrată, are pe cele patru laturi culorile galben, roșu, verde și albastru. Afișul reprezintă două mâini feminine împreunate (putem spune metaforic, înlănțuite), una neagră și cealaltă albă, care-și dau una alteia (își înmânează) parfumul: "*Perfume Of The World*" [**005**]. Referința la contactul







creativ, inițiatic și originar, dintre mâna lui Dumnezeu și cea a lui Adam este evidentă, dar instanțiată în registrul feminin – o schimbare de sex masculin / feminin și o schimbare de unică rasă cu o inter-rasialitate. Imaginea susține programatic deja ambiguitatea: care din cele două mâini este cea activă și care este cea pasivă? Toscani reia tema cunoscută tradiției culturale italiene a actului neoplatonician al iubirii ca motor al creației [5] ; iubirea fiind dorința generată de către frumusețe. Este deasemenea o reluare a ideii neoplatoniciene a coincidenței contrariilor în Unul; intelectul exlude contrariile iar iubirea le îmbrățișează.

Negrul și albul

Toscani, sub o altă formă de travesti ironic, ne arată în continuare două mâini legate nu cu ajutorul unei sticle de parfum produs de casa Benetton, ci cu o pereche de cătușe [**006**]. Ceea ce face definiția discursului publicitar, adica vizualul produsului de vândut se resoarbe în mod programatic, afișat (albastrul blugilor este referința de planul doi la produsul textil). În locul său apare în prim plan o imagine enigmă provocată de explicația simbolică a cătușelor și a relației de uniune dintre cele două mâini. Este o legătură de fraternitate între cei doi? Avem în față o ilustrare a reprimării rasiale? Albul e polițistul? Sau negrul e apărătorul legii? Violența poliției e tema? Este o demascare a prejudecății care identifică infractorul cu negrul (țiganul)? Sau este o simplă confirmare a acestei idei: negrul e infractorul? Egalitate sau

5 Edgar Wind, 1992, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard













fig. 008

inegalitate? Excludere sau similaritate? Lanțurile prejudecăților sau o legătură puternică? Cine e victima și cine e legea? Cine e cinstit și cine e infractor?

Intr-o altă campanie o femeie neagră alăptează un copil alb [**007**] . Avem în față o Madona neagră ce poartă puloverul produs Benetton roșu pasional (în codul cromatic al culorilor din pictura iconografică medievală). Prin absența tatălui copilul este cel creat de către un feminin gestant, genezic, dar și sacru, o *Venus neagră*. Din nou e reluată ideea reuniunii contrariilor în gestul de iubire reprezentat sub codul estetizant cromatic. Revenim la jocul codurilor cromatice și la figura zeiței mamă, o zeiță arhaică și păgână a genezei și a iubirii. Regăsim același joc de culori precum și ambiguitatea motivului *alăptării simbolice*


007



009

[6] . Epurarea stilistică e indicată de absența fețelor femeii și a copilulului, absență afișată pentru a provoca interpretarea simbolică a imaginii. Re-nașterea este păgână. Ea se află sub semnul roșului ambiguu – semn de moarte sau semn de naștere – sub semnul inversării polarităților (alb vs negru) și sub semnul femininului: zeița mamă (aflată în opoziție cu Dumnezeu tatăl).

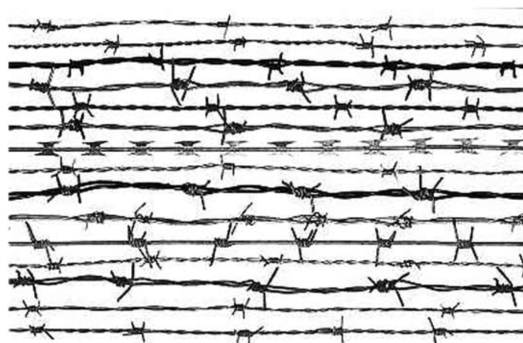
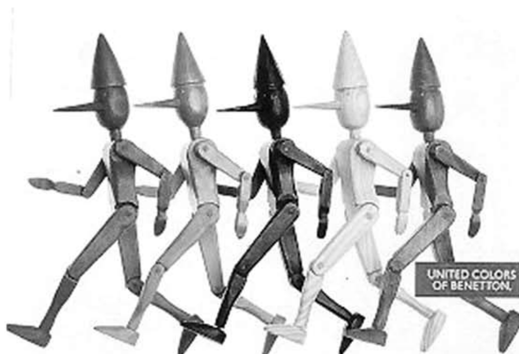
Să ne concetrăm pe alte exemple ale întâlnirii dintre alb și negru: un lup alb si un miel negru bot în bot (o posibilă referință la campania de publicitate pentru *012* din 1988); un copil negru care doarme printre urşi albi de pluş; o mână minusculă așezată peste o mână albă; un duo de pian dintre două mâini albe ajutate de către două mâini negre; doi copii față'n față (unul alb și unul negru) fiecare pe oala de noapte; eprubete de teste colorate sangvin; mai multe cupluri de mineri sau de meșteri în panificație uniți de ”*masca*” de cărbune sau de albul făinii [**008**]. Polaritățile sunt inversate. În scenariul *lupul vs mielul* lupul are atributele simbolice cromatice (albul inocenței) în fața mielului care e maculat de negrul conotat nefast. Inocenta victimă are atributele agresorului, ale călăului sau ale răului. Oximoronul este adus in atenția noastră: *soarele negru* fiind exemplul clasic.

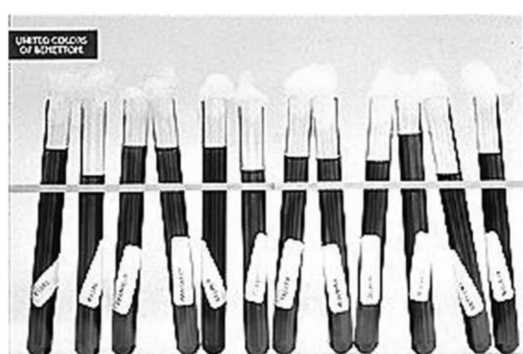
Oximoronul ambiguu și transgresiv categorial aduce polaritățile la un numitor comun, la un canal comun de conceptualizare. Un afiş pentru *Fabrica* reprezintă un prim plan al ochilor unui facies rasial negru. Un ochi este negru iar celălalt este deschis la culoare [**009**]. În cei doi ochi se reflectă studioul de fotografie. Sa fie vorba de o referință culturală la metafora lui Da Vinci pentru care ochii reprezintă oglinda sufletului? Poate fi și o trimitere la mistica epifaniei creatorului (creatorul și artistul fotograf) pentru care sacrul divin se manifestă în ființa umană. Iar ființa umană e un personaj de culoare ce reunește culorile opuse; cu două suflete: unul negru și altul alb (metaforic desigur).

Pinocchio demultiplicat

O altă campanie reia tema manechinului de carnaval – simulacru și artefact – Pinocchio. O serie de manechine de lemn de diferite culori aleargă în șir unul după altul. Motivul procesiunii și multiplicității de carnaval este instituit: un nor de prezervative multicolore; frunze multicolore așezate peste o suprafață de petrol neagră; o pădure de cruci albe ale unui

6 O motiv plastic ce începe cu alăptatul lui Hercule de către Junon, dar care poate fi regăsit și sub forma alăptatului sau a vacii de carnaval.



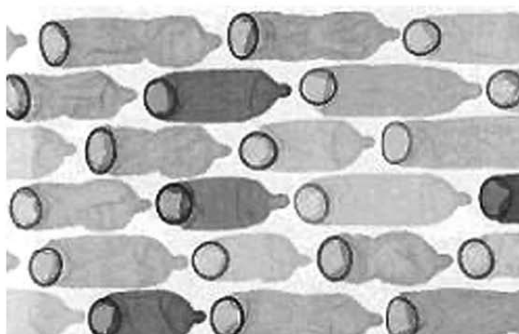



fig. 010

cimitir american din al doilea război mondial sau rânduri de sârmă ghimpată. Avem în față ambivalența între estetica senină și pozitivă (albul și verdele păcii precum și frumusețea multicoloră) și fundalul negativ (negru petrolului poluant, liniștea eternă a victimei violenței războiului) care ne propune mesajul egalității umane universale în fața nașterii, vieții, bolii și morții [**010**]. Dincolo de culori și aparențele scenariilor noastre de zi cu zi în care fiecare construiește o iluzorie ierarhie valorizantă se găsește condiția umană egalitară, universală, a actelor fundamentale umane: nașterea, boala, suferința, moartea.

Regizorul englez Peter Greenaway ne oferă în filmele sale, prin utilizarea și deturnarea codurilor cromatice, o similară perspectivă pseudo medievală sau post modernă asupra condiției pascaliene a umanității (de exemplu în *The Cook The Thief The Wife & Her Lover*, 1989).



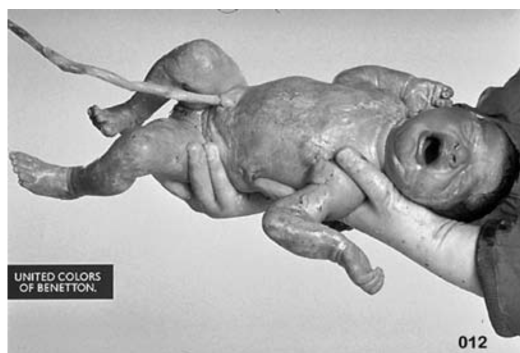
Ambiguitatea

Toscani se joacă cu evocarea dualității: război / pace; frumusețe / poluare; moarte / naștere. Afișele sale sunt ambigue. Ele provoacă o interogație morală, dar mesajul este în continuare ambivalent și nu impune explicit o morală. Ambiguitatea de această tip este definitorie pentru fotografie, discurs vizual care este indicial și care nu afirmă ceva anume. Fotografia nu face decât să indice un tip de obiect. Să ne concentrăm aici pe două exemple. Un preot sărută pe buze o călugariță [**011**]. Imaginea e epurată în favoarea unui clar contrast marcat între alb, roșu și negru. Stilizarea, absența detaliilor eliminate din imagine pentru a lăsa loc profilării gestului și a unui simplu cod cromatic, invită la o lectură simbolică ce anulează diferența dintre opuse: este un sărut pasional sau un cast sarut amical? Este vorba de o întâlnire a pasiunii deplasate, ireverențioase, în afara normei, ilegitime sau o formă a întâlnirii pure (albul simbolic)? Intertextul care sare în ochi este scena întalnirii dintre Marcelo Mastroianni și Anita Eckberg – îmbrăcată în costum de călugăriță - din filmul lui Federico Fellini, *La dolce vita* (1963). Imaginea lui Fellini a șocat reprezentanții clerului catolic la apariția filmului în anii 60. Să amintim sintetic discursul carnavalesc subversiv al acestei imagini în care figura simbolică a zeiței păgâne a fertilității, zeița mamă, se ascunde sub îmbrăcămintea călugăriței. Această imagine relua din nou tema neoplatonică a Renașterii a creației aflate sub semnul iubirii. Cele două imagini – la Toscani și la Fellini – continuă tradiția esoterică a ambivalenței contrariilor. Ne aflăm în fața misticii renascentiste ce a cultivat figurile contradicției unitare (*discordia concors*), dar și a cultului metaforei și obiectelor cu atribute contradictorii aduse atenției pentru cultul unui zeu inefabil (*serio ludere*). Relația cu spațiul spiritual, divin, are loc, în această tradiție, prin iubire, dar și prin mistica extatică a uniunii cu divinul trăită ca o experiență a morții [7] .

Sarutul personajelor în costum ecleziastic ține totodată de tradiția licențelor de carnaval. Regăsim aici tradiția medievală a *missei măgarului*, reluarea impertinenței și a răsturnărilor valorilor carnavalești care apare in latura deriziunii portretului religios clasic, cum ar fi in tradiția lui *risus paschalis* sau în *coena ciprianis*.

---

7 L'hiérogamie serait pour le mysticisme extatique de la discipline de méditation philosophique renascentiste une «union extatique avec le dieu que le néophyte vivait comme une initiation à la mort» (Wind 1992:171).





Moartea şi naşterea

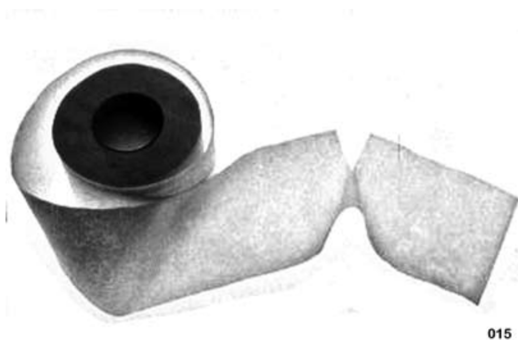
Un nou născut e acoperit de sânge și e încă legat de cordonul ombilical, dar e purtat în aer de două brațe [**012**]. Șocantă e doar imaginea ce pune în prim plan - crud sau, din nou, epurată - condiția umană aflată în primele momente de viață, condiție datorată în această reprezentare de sângele matern în care se îmbaie încă fătul. Să fie aici o trimitere la sacrificiul matern care permite o nouă viață? Să fie în această dramă de naștere un scenariu al purificării prin sacrificiu, prin sângele feminin-matern donat-datorat, prin purificarea în aer și prin regăsirea îmbrățișării celuilalt, umanul?

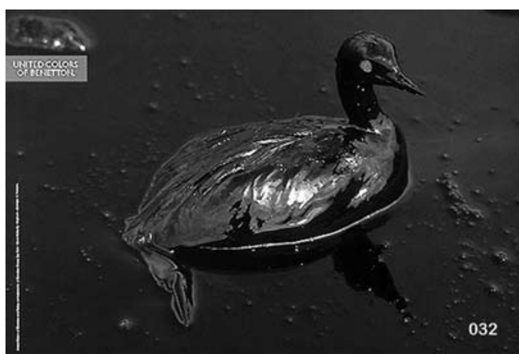
Dar, ca să putem continua analiza semnificației imaginii, găsim într-o altă campanie un afiș ce reia tema cromatică și postura corporală a noului născut. Afișul reprezintă pantalonii și tricoul pline de sânge ale unei victime din războiul din fosta Yugoslavie [**013**]. Cele două momente de ”trecere”: nașterea și moartea, au trăsături comune: culorile și postura ; una este metafora ceilelalte. Pentru societatea scientistă de secol 20 aceste noțiuni imbricate au reprezentat un șoc: publicul și media occidentală au strigat „blasfemie”. Pentru societatea arhaică această identificare a două momente de trecere către un alt nivel spiritual reprezentau monedă curentă.

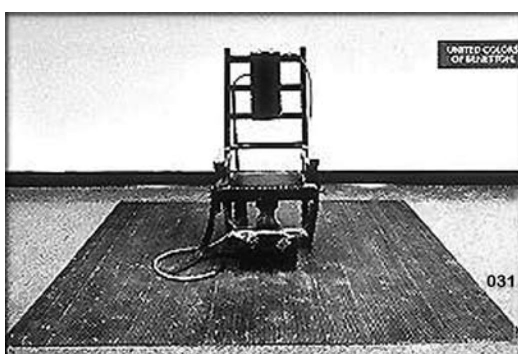
Estetismul şi abstracţia

Totuși să nu ne imaginăm că la Toscani deriziunea mistică este singurul registru stilistic. Deriziunea abstractă este un alt registru în care artistul excelează. Noul născut și hainele defunctului (fantomatic) se epurează abstract în pata de culoare roșie [**014**]. Contrastul dintre genuri, moralități sau polarități conceptuale e ironic reprezentat în ruloul de hârtie de closet [**015**]. Afișul ruloului de hârtie reia sub forma autoironiei des utilizatele compoziții în alb – negru ale lui Toscani. O altă imagine estetizează – propune contemplării – scaunul electric [**031**], dar și natura „ucisă” de cultura petrolieră umană [**032**]. Ne amintim în acest context că arta modernă, grație dadaismului tzarian, apare odată cu ideea că un closet expus în muzeu își pierde funcția utilitară pentru a deveni un obiect estetic lipsit de funcționalitatea sa inițială. Altfel spus, arta este o deviere a unei semnificații date, originare. Să spunem ca manifestul artistic al creatorului italian nu spune că un subiect grav, dramatic sau tragic este necesar de a fi reprezentat în cheia stilistică similară, ci poate fi reprezentat









în registrul stilistic riguros epurat, abstract și în culorile curate, „lejere" și strălucitoare ale genului publicitar. De o manieră similară pictorul Valerio Adami reconvertește în opera sa plastică modul stilistic „simplificat" al graficii publicitare. Mai provocator artistul american Jeff Koons este specializat în reutilizarea în artefactele sale artistice a unor genuri de expresie populare cum ar fi pornografia și *kitschul* [8] .

Socialul, tabu-ul și pastișa

Toscani reia temele actualității media: *emigrantul*, *rasele*, *ecologia*, *sida*, *religia*, *sportul*, *călătoria*, *războiul*, *sănătatea*. David Kirby, muribund de sida în brațele familiei sale reunită la căpătâiul său [**016**]; un războinic african care are ca arme un Kalașnikov și un femur [**017**]; un vas plin de refugiați albanezi [**018**] ; refugiați africani [**019**]; un autoturism care arde în urma unui atentat al mafiei [**020**]; o familie care plânge lângă cadavrul unui membru al mafiei ucis în stradă [**021**]; doi indieni prinși într-o inundație la Calcutta [**022**], dar și victima unei scurgeri de petrol [**032**]. Un alt afiș reprezenta un invalid în scaunul cu rotile avansând pentru un sport al persoanelor cu handicap. Pentru Toscani discursul publicitar își aproprie teritoriul stilistic al discursului politico-meditic. Discursul său rămâne ambivalent în măsura în care este deopotrivă voaierist cât și denunțător al faptului social dramatic și al celor care sunt clasați de societate ca și marginali. Subiectele de actualitate sunt puse

8 http://en.wikipedia.org/wiki/Jeff_Koons


UNITED COLORS
OF BENETTON.
016


UNITED COLORS
OF BENETTON.
017


UNITED COLORS
OF BENETTON.
018


019


UNITED COLORS
OF BENETTON.
021


022


PIZZA
UNITED COLORS
OF BENETTON.
020

în lupa dispozitivului fotografic la fel de echivoc: politica, mediul, violența, moartea și moartea desacralizată a eroului de război, spectacolul de costume ale circului mediatic, exploatarea copilul maculat de negru și statuia albă, ipocrizia în fața suferinței, reapariția sărmei ghimpate în războiul din Balcani, spectacolul ambiguu al sida, al bolii sau al non-normalității sexuale, emigrația...

Temele sociale sunt însă, indiferent de conținutul lor și de polarizarea lor în termeni etici, transpuse în estetica pastișei. Fotografia victimei sida e figurată în termenii iconografici ai coborârii de pe cruce a lui Isus. La fel și maternitatea neagră cu copilul alb în brațe este și o referință parodică la Pieta. Discursul carnavalesc funcționeză pe baza reconversiei discursului și valorilor serioase, oprimante în înghețarea lor conservatoare.

Transgresiunea și erezia

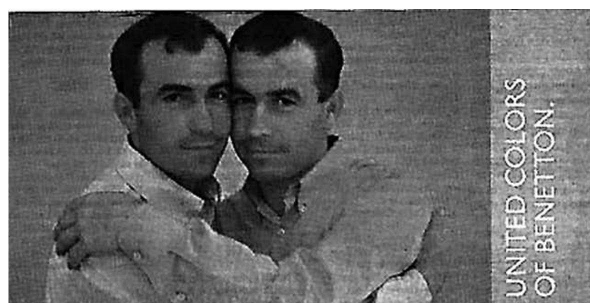
O altă serie de afișe, editată în anii 90, utilizează tema homosexualității transcrisă ca doi bărbați ce surâd obraz în obraz; două femei – una neagră, una albă – țin în brațe un copil asiatic [**023**]; doi Isuși așezați pe un pat de paie. Este o trimitere la erezia dublului, a gemenilor, erezia medievală a celor doi Isuși ce simbolizau dubla natură a lui Isus: materială și spirituală. Deseori și nebunul de carnaval e reprezentat ca un personaj dublu sau ca o ființă ce pune probleme de categorizare, prin clonare și simulacru, societății tradițional arhaice.

Afișul ”*nu vă alegeți sexul*”, conceput pentru o campanie declinată în ziarul francez *Liberation*, este o producție a școlii de creație a lui Toscani, *Fabrica*. El reprezintă o persoană cu atribute sexuale contradictorii, un personaj care pare a fi un hermafrodit, dar care, în fapt, este un tânăr cu aspect feminin, fotografiat din profil [**030**]. Toscani reia din nou tradiția platonică a umanului originar preluat de mistica renascentistă a reuniunii contrariilor. A spune ca Toscani utilizează o asemenea linie de interpretare este o formă metaforică de a spune că imaginile sale pot fi interpretate cu ajutorul acestor chei interpretative și nu că interpretarea imaginilor sale se epuizează astfel.

Provocarea

O altă serie de afișe prezintă planuri apropiate ale părților corporale (brațul, pubisul, burta și fesele) [**025**]. Provocarea impertinentă ia forma portretului multiplu al copiilor – alb, negru și asiatic – care se uită într-un gest de interpelare directă, agresivă chiar, ca multe din personajele lui Toscani, la camera de fotografiat și ne scot limba [**026**] [9] . Pe unul din afișe vedem o pereche de fese pe care e tatuată inscripția “ *H.I.V. positive* “ [**028**]. Cerneala violetă amintește de ștampilele serviciilor veterinare aplicate pe carnea de supermarket, dar și de stampilele naziștilor utilizate în lagăre pe pielea umană. Fie o interpretare, fie alta e vorba în cele din urmă de o formă de umilire, de degradare a ființei umane. Este această imagine un enunț serios care demască sau acuză o practică sodomică ca fiind degradantă – o acuzare și un refuz al homosexualitătii? Sau această imagine este în definitiv un enunț de grad secund care citează primul enunț și se distanțează de acesta – imaginea reprezintă prejudecata

9 Ne amintim aici de regula hollywood de a nu privi către camera de filmat. Regulă transgresată de privirea către spectator a multora din personajele lui Toscani.


UNITED COLORS
OF BENETTON.


023


UNITED COLORS
OF BENETTON.
030


UNITED COLORS
OF BENETTON.
025


UNITED COLORS
OF BENETTON.
026


H.I.V.
POSITIVE
UNITED COLORS
OF BENETTON.
028

socială (acuzarea și incriminarea homosexualității)? În acest caz enunțul ambivalent poate fi considerat fie o citare neutră, fie o acceptare, fie o respingere a unei atitudini sociale.

Cum însă semnificația unei imagini nu constă în ceea ce se află *în* imagine, ci în utilizarea ei ce către cel care o vede, o citește, atunci interogația pe care o suscită Toscani se referă la limitele noastre mentale, se referă la ceea ce ne imaginăm noi și asupra modului în care ne imaginăm, judecăm sau categorizăm lumea. Nu ceea ce vedem la prima vedere e pus în discuție de aceste afișe -, ci insăși modul nostru de a intrepreta în general imaginile și de a ințelege lumea; modelele noastre mentale care ne fac sa investim imaginea cu o semnificație sau alta. Imaginea e formată din pete de culoare și din reproduceri ale unor obiecte, dar semnificația imaginii este o funcție a utilizatorului ei.

Ipocrizia imaginară

Dacă imaginea ni se pare scandaloasă este pentru că noi înșine avem o percepție imaginară pe care o suscităm și pe care o dejectăm apoi ca străină și repulsivă (în limbaj psihanalitic o denegăm). Noi înșine ne propunem concepții pe care le tabuizăm și ne delectăm în a le construi și apoi a le respinge ca și inacceptabile. Responsabilul interpretării este interprentantul uman care construiește semnificații inavuabile, respingătoare pentru că îl fascinează abjectul lor însuși. Perversitatea nu este responsabilitatea imaginii – o imagine este neutră -, ci aparține celui care îi dă sens. Scandalul produs de imaginile lui Toscani este generat nu de scandalul imaginii, ci de însăși faptul că imaginile sale ne obligă să vedem în oglindă propria noastră perversitate; demascarea perversității noastre care construiește scene și scenarii pe care le dezavuează. Perversitatea noastră constă în construcția interdicției, a rușinii, a inavuabilului, a segregării pentru a savura (a consuma) cu atât mai potențat sentimentul depășirii interdicției (prin voaierismul privirii pe gaura cheii).

Concluzia parțială

În cele din urmă discursul publicitar practicat de Oliviero Toscani este o formă de artă plastică. O formă de artă non muzeală – nu există o piesă unicat –, o formă de artă apropiată de plastica grafică, dar și de arta cinematografică unde, deasemenea, nu există un obiect unic, ci o multiplicitate de copii. Ca și în arta populară a filmului obiectul film este o concepție mentală a privitorilor, spectatorilor sau conceptualizatorilor. Diferența dintre discursul publicitar, mesajul social și artă este eliminată. Publicitatea este o formă de performanță artistică. Chiar și arta contemporană se distinge greu de acest gen de publicitate. Ea este deasemenea purtătoarea unui mesaj social, disruptiv sau ambiguu. Ceea ce propune Toscani nu este atât ceea ce face el însuși, adică recuperarea discursului publicitar ca discurs artistic, gratuit, ci ceea ce face astăzi majoritatea artiștilor din curentul dominant: obiecte surprinzătoare ce reprezintă publicitatea unui produs necunoscut și gratuit. Cu ajutorul tradiției de carnaval putem citi gestul lui Oliviero Toscani ca propunerea unei forme de operă de artă care, pe de o parte, deconstruiește genul discursului publicitar și, pe de altă parte, ia în discuție tocmai modul în care noi, publicul, dăm sens acestor artefacte și, mai general situat, imaginii.

Dacă Toscani ar fi explorat în mod similar imaginarul lumii islamice ar fi ajuns la



aceeași concluzie: el, artistul, ar fi fost exclus, repudiat și o șaria ar fi fost emisă pe viața sa. Intr-o bună logică medievală emițătorul artefactului ar fi fost eliminat. Ar fi fost condamnat la tăcere. Lumea occidental europeană s-a scandalizat deseori, dar a învățat să-și trăiască propriile contradicții (dintre lege si dorință în primul rând). Dar Europa este lăcașul tradiției deriziunii carnavalești și a practicii *lumii pe dos*. Am trăit în Europa, de la misterele medievale la teatrul lui Antonin Arnaud [10] și al lui *teatru al cruzimii*, o suficientă cantitate de practică teatrală contestatară ca să nu mai reacționăm în imediat și emoțional la orice artefact de teatru, audiovizual sau literatură. Insă lumea occidentală nord americană, ca un imperiu mai tânăr, a tranșat acest scandal de o manieră instituțională legală și protestantă prin interdicția posibilității de expresie. Doar că astăzi – în epoca *wikileaks* - interdicția canalului de comunicare web nu mai este atât de facilă pentru puterea instaurată. Lumea reală a legii nu are încă un statut virtual. O web lege? O lege virtuală? Aplicabilă unei entități virtuale? *Wikileaks* sau denunțurile diverse din media ale faptelor ascunse ale instituțiilor alese sunt, astăzi, moștenirea campaniilor pseudo-publicitare ale lui Toscani și ale altor creatori. Vorbim de crimele din războiul din Balcani, de crimele de război din Afganistan sau Irak, de libertatea de expresie din China ori de ipocriziile „dialogului” politic de pretutindeni.

Epilogul

In America de Nord părinții victimei unui omor al cărui făptaș se afla pe lista condamnaților la moarte a depus o plângere împotriva campaniei de afișaj Benetton. Afișele portretizau criminalul aflat pe lista de așteptare la pedeapsa capitală sub forma estetizant ambiguă a unui posibil „*acest om e o victimă*” [**029**]. Campania a fost interzisă de către judecătorul american care a dat câștig de cauză plângerii părinților victimei. Benetton a pierdut 1 miliard de dolari. Contractul dintre Benetton și Toscani a încetat.

In cele din urma, ironic, Toscani a dus la eșec o campanie marketing de 1 miliard de dolari. Ceea ce ar măsura valoarea operei sale. Nu știu o alta operă de artă care să valoreze mai mult [11] .

Totuși este evident că Toscani nu a făcut decât să aplice o schemă de impertinență carnavalesc europeană pe un teritoriu cultural și juridic mai tânăr iar responsabilitatea nu îi aparține în cele din urmă. Toscani a făcut doar portretul unui om (de culoare; colorat).

10 http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud

11 Este adevărat că dispariţia Monalisei ar însemna aneantizarea unei părţi a tradiţiei culturale occidentale şi atunci am fi obligaţi să cuantificăm pierderea în moneda zilei.

În imaginarul societății americane acest om o valoare simbolică unică și de neclintit: era un ucigaș. Judecătorul și instituția curții au preferat să curme prin interdicție proliferarea perversiunii, ambivalenței și denegației provocate de acest portret în *psyche*-ul americanului pentru a-și păstra sentința ce dă sens instituției puterii judecătoreșit și societății americane. In definitiv Toscani a demonstrat cu prețul interdicției campaniei marketing a finanțatorului său că civilizația americană funcționează încă pe identificarea prin puterea juridică a ”adevăratei” semnificații care, prin sentință, instaurează că semnificația aparține intenției autorului și că acesta este unicul responsabil a ceea ce spune imaginea. Este evident că, prin Lege, în America, judecătorul a devenit criticul și hermeneutul universal. Mai demult în Europa medievală, în Spania mai exact, biserica avea o instituție similară de interpretare ale textelor artiștilor și filosofilor. Printre alții și Giordano Bruno a plătit prețul ideilor sale „eretice”.

Ce vinde Benetton? Pulovere și fulare ... colorate.

2011/ (I), *Cultura*, 110122, an V, nr.3 (308), p.28-29. / (II), *Cultura*, 110203, an V, nr.4 (309), p.28-29

7

Dar ce sunt benzile desenate?

Benzile desenate sunt categoric un gen mixt, amestecat sau de graniță. Genul în discuție conține o parte din literatură, o parte din cinematografie și o parte din arta plastică. Dar ne punem întrebarea asupra posibilității de a propune o definiție a acestui tip de text și, ca o consecință, a posibilității de a analiza acest tip de discurs.
Am încercat să utilizez câteva noțiuni elaborate în teoria de film pentru a vedea cum se pot identifica trăsăturile distinctive și modul de a înțelege acest mod particular de expresie. In prima parte am folosit o definiție a filmului elaborată de Noel Carroll și câteva sugestii elaborate de Gilles Fauconnier. In partea a doua benzile desenate sunt abordate din perspectiva teoriei semio-pragmatice de film așa cum apare în lucrările lui Roger Odin. Am utilizat deasemenea un fragment de analiză narativă a lui Edward Branigan aplicată unui episod din banda desenată americană Nick Fury.

Banda desenată ca şi artefact

O primă abordare a genului este bazată pe o definiție de tip imanent: care sunt trăsăturile definitorii ale categoriei *banda desenată*? Un obiect este clasificat într-o categorie pe baza unor trăsături definitorii obținute în urma unei judecăți de evaluare de tipul: este acest obiect o instanță a categoriei date, este el un obiect tipic sau un caz atipic? De exemplu balena este o instanță atipică de mamifer care, deși împărtășește puține trăsături cu maimuța, aparține categoriei date.

Benzile desenate reprezintă **o formă de artă plastică**. Mediul grafic îi permite realizatorului – individual sau colectiv - un control suficient pentru a genera variabile de

articulare, alegeri plastice care să ne permită să identificăm profile stilistice și expresive. Astfel benzile desenate posedă un grad suficient de control grafic care ne conferă posibilitatea să le calificăm ca fiind un mediu capabil de a produce artă. Pe de altă parte benzile desenate se încadrează în ceea ce am putea numi în urma lui Noell Carroll **un afișaj detașat** (*detached display*). Ceea ce este prezent în fața noastră este un afișaj al cărui referent este discontinuu față de afișaj sau absent din spațiul în care „ochii noștri pot să organizeze calea către destinația noastră" (Carroll 2008:57-8). Sau, altfel spus, noțiunea de *absență* se referă la modul în care afișajul este discontinuu, disociat față de spațiul pe care îl locuim: spațiul în care percepem.

Față de fotografie banda desenată nu este înregistrarea cauzală a ceva exterior afișajului ci utilizarea preponderentă a expresiei grafice. Un caz non prototip al categoriei benzilor desenate este format de *foto-romanele* unde în locul desenelor avem o suită de cadre-fotografii. Cadrele și procesarea imaginii sunt bazate pe procese naturale de recunoaștere a obiectelor. Raționamentele (și inferențele) cotidiane sunt utilizate în procesarea unei secvențe cinematografice. Similar în benzile desenate gestionarea atenției prin cadrarea variabilă ordoneaza cursul atenției în mod natural, nu prin convenții de tip limbaj (Carroll 2008:132).

In comparație cu filmul benzile desenate sunt **lipsite de posibilitatea mișcării**. Cinematograful intră în clasa obiectelor pentru care impresia mișcării este o posibilitate tehnică (Carroll 2008:59). În film imobilitatea sau *stasis*-ul sunt o variabilă stilistică care nu poate fi utilizată în cazul imaginilor statice (pictura și fotografia). Deasemenea pictura implică temporalitatea prin "imaginarea unui eveniment, de exemplu: rapirea Sabinelor" iar filmul "implică evenimentele într-o manieră temporală particulară" (Danto 2006:102).

Dacă vom distinge între timpul de concepție al unui eveniment reprezentat (**c**) și timpul conceput al evenimentului în sine (**C**) – desfășurarea sa temporală - atunci vom putea situa pictura la polul divergenței maxime dintre cele două instanțe temporale. In artele plastice nu se poate stabili o relație de dependență sau de interacțiune între **c** si **C**. In film însă durata de concepție (percepția în timp a expresiei cinematografice) poate fi coincidentă cu durata evenimentului; fiecare etapă a unei acțiuni este activată și concepută secvențial. In arta plastică concepția desfășurării în timp a evenimentului este sumativă: adică toate etapele unei acțiuni **C** sunt concepute de o manieră simultană. In arta plastică figurativă sau în fotografie numai o unică etapă a unei acțiuni este reprezentată iar conceptualizatorul, spectatorul sau lectorul, concepe sumativ acțiunea imaginară. In benzile desenate diferite etape ale unei acțiuni, să-i spunem un *script* [1], sunt reprezentate de fiecare planșă iar între ele lectorul umple conceptual golurile. Efortul conceptualizării lacunelor sau hiatului dintre o planșă și alta generează o tensiune în actul de conceptualizare. Cum vom vedea în continuare decupajul acțiunii în planuri sau cadre de discurs este o trăsătură similară cu montajul cinematografic. In benzile desenate două planșe succesive pot reprezenta etape succesive ale unei acțiuni sau unui *script* sau pot reprezenta doua *scripturi* diferite. In cele din urmă o retorică a montajului poate fi o retorică a figurilor posibile de interelaționare între planșe în benzile desenate. Banda desenată, în comparație cu pictura ori fotografia clasică, se recunoaște prin prezența în expresia grafică a unei **serialități** și a unei **multiplicități** de cadre-planșe. Să ne amintim de tapiseria de la Bayeux (*fig.1*) și de arta antic-egipteană.

Considerând faptul că un film este sau nu un artefact unic constatăm că ceea ce consumăm în timpul proiecției de film nu este decât o copie generată mecanic. Filmul este

1 Un script este un episod standardizat generalizat ; o secvenţă predeterminată, stereotipă a unei secvenţe de acţiuni care definesc o situaţie bine cunoscută şi care este văzută dintr-un punct de vedere al unui rol din acţiune (Shank & Abelson, 1977:18sq; 41sq).





fig. 1

ceea ce se numește un *token* generat de catre un șablon (*template*) care este la rândul său un *token* [2]. Interpretarea actorului din film aparţine unui *type*. Filmul proiecţie pe ecran este un *token* generat mecanic sau electronic. Performanţa de joc actoricesc este o lucrare de artă (*artwork*) în sine pe când performanţa *token* a filmului proiecţie nu este o lucrare de artă (Carroll 2008:72). Noţiunea de original nu are o semnificaţie artistică în conceperea filmelor (Danto 2006:101). Spectatorul sau lectorul nu consumă o operă unică așa cum e cazul interpretării actorului de pe scenă care, în fiecare interpretare particulară, are un caracter unic. In cazul benzilor desenate ele sunt **un *token* generat de un șablon care este el însuși un *type*;** adică o lucrare de artă în sine. Benzile desenate se consumă pe de o parte ca și filmul, dar, pentru că planșele originale pot fi conservate ca și lucrări de artă plastice unice, ele pot fi consumate alternativ de o manieră de tip galerie sau muzeu [3] .

O cerinţă esenţială pentru ca un obiect să fie clasificat ca și bandă desenată ar fi aceea ca suportul expresiv sa aibe o **dispunere bidimensională** - *a 2dimensioal array* - (în opoziţie cu sculpturile mișcătoare de gen Calder ori hologramele sau filmul în 3D de gen *Avatar*). Dispozitive de genul *zoetrope* [4] ori *flip books* [5] nu sunt instanţe prototip ale categoriei de film, dar sunt de inclus în categoria de imagini în mișcare, mișcătoare (*moving images*) (Carroll 2008:78). Ele sunt deasemenea instanţe non-prototip ale categoriei de bandă desenată.

Banda desenată ca și concept mental

Consemnele de lectură și efectul de gen

A. Pentru a recunoaște și clasifica o expresie grafică ca aparţinând categoriei bandă desenată lectorul are nevoie de o serie de consemne de lectură [6] . Consemnele de lectură sunt indici

---

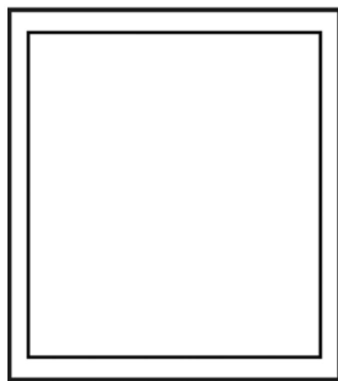
2 Matricea originară a unei monede este un *type* faţă de care fiecare monedă individuală reprezintă un *token*, o mostră.

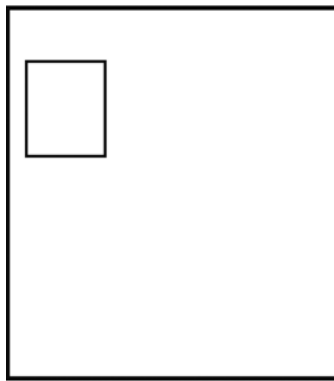
3 O discuţie asupra acestui aspect (”*obiect manufacturier* şi *produs* industrial”) şi a relaţiei dintre banda desenată şi cultura postmodernă apare în recenta carte dedicată benzilor desenate şi literaturii a lui Ion Manolescu (2011, *Benzile desenate şi canonul postmodern*, Bucureşti: Cartea românească / Polirom, v. pp. 125-152).

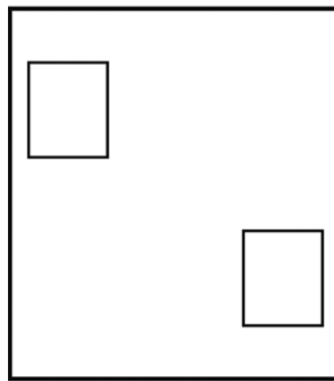
4 http://en.wikipedia.org/wiki/Zoetrope

5 http://en.wikipedia.org/wiki/Flip_book

6 Un consemn de lectură este o indicaţie procedurală. El face referinţă la modul de utilizare sau de lectură al unui text. Un prim consemn de lectură poate fi indicaţia de genul ”acest text este o


fig. 2


fig. 3


fig. 4

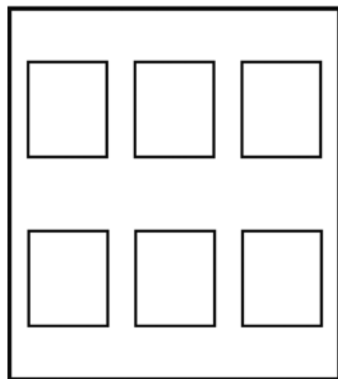
(*cues*) sau instrucțiuni de lectură. Nu este nevoie ca totalitatea elementelor definitorii să fie prezente pentru ca lectorul să clasifice obiectul ca aparținând categoriei date. Obiectele dintr-o categorie sunt mai mult sau mai puțin tipice. O categorie poate să aibe, într-o formă extremă, două cazuri atipice care să nu aibe nici un element comun. De exemplu **multiplicitatea unor cadre-planșe** este o trăsătură definitorie a categoriei de bandă desenată.

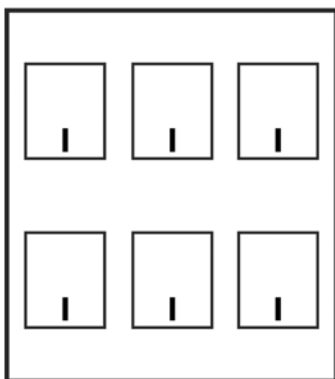
O expresie grafică formată dintr-o unică planșă încadrată în întregimea ramei este de clasificat ca și un afiș ori ca și lucrare de artă plastică (*fig.2*). Să presupunem însă că această planșă este micșorată și situată în colțul din stânga sus al ramei (*fig.3*). O evidentă diferență ia naștere din tensiunea creată dintre planșa identificată cu un plin și golul evidențiat în restul compoziției. Această tensiune poate fi încurajarea lecturii unei vectorialități sau a unei serialități virtuale prin prezența a două planșe situate la poluri opuse (*fig.4*). Dar dacă, gradual, introducem, o multiplicitate de planșe și o înscriere serială a lor în interiorul unei rame ce indică un *gestalt*, o unitate holistică, ne apropiem de o bandă desenată abstractă și atipică (*fig.5*). Această serialitate poate fi și considerată o instanță atipică de bandă desenată.

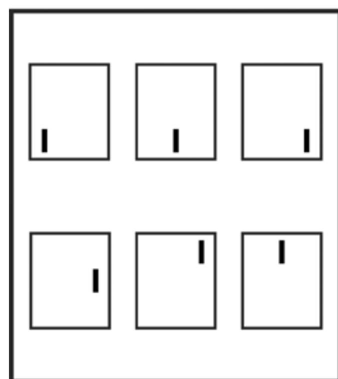
Dacă aducem o nouă expresie grafică în interiorul fiecărei planșe : o figură geometrică oarecare poziționată identic în fiecare planșă, atunci ne apropiem de o instanță mai tipică a benzii desenate (*fig.6*). O etapă ulterioară poate fi obținută dacă această figură geometrică poate fi poziționată diferit în fiecare planșă, dar conform unei regularități de transformare (*fig.7*). Deja suita de planșe aduce informații asupra unui identic aflat în relație cu un diferit.

Planșele sunt analoage și, totodată, introduc între ele o relație de dizanalogie. Analogia este tradusă conceptual de către spectator ca o identitate, dar o identitate proiectată asupra elementului grafic din interiorul fiecărei planșe: fiecare mică linie verticală e identică cu cea precedentă și cu cea ulterioară. Nu mai avem o suită de 6 linii ci o singură linie concepută în poziții diferite; avem un transfer de domeniu de conceptualizare. Pe de altă parte dizanalogia este tradusă ca și transformare: adică, în exemplul nostru, linia se deplasează dea lungul unei traiectorii virtuale în interiorul spațiului delimitat de planșă. Concepția pe care o formează lectorul este a unei singure planșe în interiorul căreia se deplasează o linie sau un agent pe o linie virtuală; un script unic. Fiecare planșă individuală reprezintă o felie temporală a unei unice acțiuni. Insumate ele formează o unitate holistică a

bandă desenată".


fig. 5


fig. 6


fig. 7

unui unic script: ”o linie se deplasează într-un spațiu”. Fiecare planșă nu mai e înțeleasă ca și o unitate de sine stătătoare ci ca un nod de acces către o etapă a unei unice transformări. Un exemplu similar, dar mai elaborat apare in (*fig.8*) (Fauconnier 2002:93-5). Un dinozaur se transformă în pasăre. Relația de analogie devine identitate iar relația de dizanalogie devine evoluție. Această transformare de concepere a suitei de elemente grafice este o operație pragmatică a conceptualizatorului-spectator-lector. Dacă el activează o asemenea operație mentală și aplică o schemă de înțelegere a relațiilor dintre elementele grafice atunci seria de elemente poate fi înțeleasă ca o experiență în care elementele sunt adăugate sumativ (toate sunt activate în simultan în interiorul unei transformări-evoluții a unui element identic). Dacă lectorul nu aplică această schemă atunci elementele nu formează o suită de tip minimal narativ. In *figura 9* avem o suită de tablouri de Sorin Ilfoveanu (*fig.9*) – prezentatea de curând la o excelentă expoziție retrospectivă - care pot fi citite, în urma unei lecturi non-narative, ca o colecție-catalog sau pot fi citite, în urma aplicării unei lecturi narative, ca instantanee dintr-un script destul de vag de serialitate, transformare sau evoluție [7] .

O lectură narativă ultra-minimală presupune reunirea elementelor succesive sub sancțiunea unei scheme de tip narativ care leagă elementele sub forma unei succesiuni temporale asociate unei transformări.

B. Dacă mai adăugăm un consemn de lectură – **bula de text** (*fig.10*) – atunci obiectul supus atenției este considerat o bandă desenată mai tipică. Pasul următor este introducerea unei figuri umane, unui agent, și orice copil va recunoaște banda desenată (*fig. 11*). Ne găsim aici în fața primului personaj de bandă desenată modernă: *Yellow Kid* (1895) [8] . La *Yellow Kid* (pe care îl descoperim cam peste tot afișat în jurul acestui articol) înșuși personajul își purta liniile de text pe el înșuși. Limita discretă dintre planșe nu este o trăsătură necesară ci repetiția unei figuri grafice asociată unor diferențe cum este cazul tapiseriei de la Bayeux (1476) [9] .

C. Prin latura sa de ”**caricaturizare**”, adică posibilitatea de a selecta, izola, profila, sublinia și aduce în prim plan anumite trăsături ale entităților la care face referință banda desenată se pretează la posibilitatea unei descrieri euristice, explicative ale entităților în chestiune mai degrabă decât fotografia. Grafica se apropie de planșa ilustrativă și de

---

7 Ilfoveanu Sorin, Catalog expoziție Sala Dalles, 19 mai – 1 iulie 2011, European Art Gallery, 2011.

8 http://en.wikipedia.org/wiki/The_Yellow_Kid

9 http://en.wikipedia.org/wiki/Bayeux_Tapestry



fig. 8



Lucrarea V, octombrie 2009, 175 x 150 cm



Lucrarea VI, octombrie 2009, 175 x 150 cm



Lucrarea VII, septembrie 2010, 120 x 100 cm



Lucrarea IX, septembrie 2010, 120 x 100 cm

fig. 9

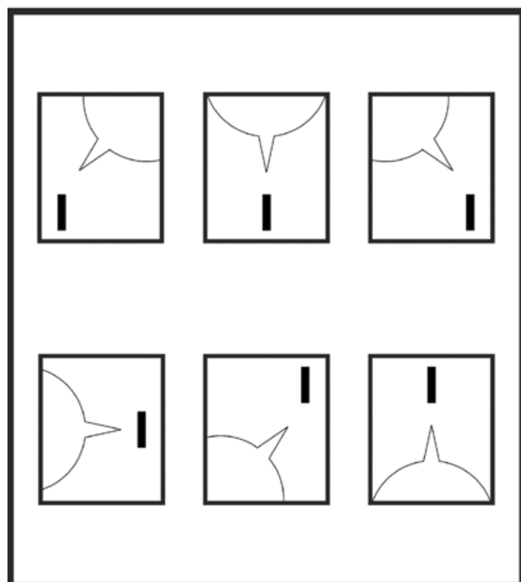
descrierea calificantă. Calitățile de selecție și profilare sunt trăsături de gen; caracteristici clasificatorii.

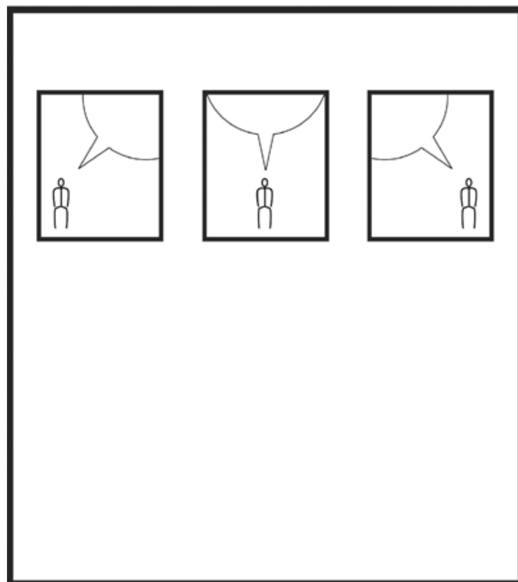
Implicarea conceptualizatorului

Câteva operații de producție de sens sunt necesare pentru receptarea benzii desenate. Acestea nu sunt caracteristice unic benzii desenate ci apar ca și operații cognitive în operațiile de înțelegere și producție de sens necesare în literatură, plastică sau film.

1/ Figurativizarea

Percepția formelor grafice este o primă operație. Recunoașterea unei forme grafice are loc într-un domeniu semantic. Acest lucru înseamnă asocierea unei forme grafice date cu un domeniu mental. De exemplu un cerc poate reprezenta – figurativ – o minge sau o masă rotundă văzută de sus sau o figură geometrică (un cerc) ori un semn (cifra zero). A da proeminență sau nu unor trăsături ale obiectului reprezentat precum și indicara grafică a nivelului de precizie și detaliu în reprezentarea acestuia poate fi și un indicator al situării obiectului într-un domeniu conceptual de referință. Cercul este o formă figurativă ambiguă datorită gradului său de abstractizare-schematicitate, dar dacă ar conține mai multe elemente grafice situarea sa în domeniul semn (un cerc) sau un domeniu ”o lume imaginară” (adică ar fi înțeles ca reprezentând o masă) ar fi dezambiguizată.


fig. 10


fig. 11

2/ Diegetizarea

O operație esențială pentru film este **diegetizarea**, adică acțiunea de « a vedea o lume în locul imaginilor de pe ecran » (Odin 2000 :19). Diegetizarea implică construcția unei lumi imaginare locuită de personaje (Buckland 2000 :92). Diegetizarea implică figurativizarea.

Diegetizarea nu este dependentă de verosimilitatea lumii (poate fi vorba de o lume imaginară). Diegetizarea nu e legată de gradul de iconicitate. Pentru Odin nu impresia de realitate este determinantă pentru « efectul lume », ci acest efect lume poate fi produs din construcția unei narațiuni. Astfel diegeza ar fi locul unde ar avea loc înlănțuirea acțiunilor. Ea însă nu se confundă cu *istoria* povestită. Ar fi ceea ce "fixează modalitățile de manifestare ale istoriei" (Odin 2000:22). Altfel spus gradul de prezență, cantitatea de elemente descriptive utilizate - elementele descriptive și structurile relaționale - pot determina o diegeză rarefiată sau una plină. In cele din urmă definiția diegezei devine la Odin strict cognitivă : diegetizarea este fondată pe « potentialitatea narativa pe care o recunosc într-un spațiu » (Odin 2000:22). In măsura în care pot să aplic un script sau o schemă de acțiune locul de manifestare al acesteia capătă trăsături diegetice. De exemplu în *figura 10* avem o diegeză rarefiată, schematizată.

In măsura în care un script sau o schemă de acțiune conține o serie de actanți atunci diegeza este și o funcție a personajului. Putem spune ca diegetizăm atunci când "considerăm ca avem de a face cu un spațiu locuibil de către un personaj" ; diegeza reprezentând din această perspectivă o colecție de date care sunt potențial accesibile personajului (Odin 2000:23).

3/ Narativizarea

Din perspectiva semio-pragmatica avem două nivele de narațiune în film: 1/ narațiunea are loc într-un singur plan al carui autor este ***monstratorul*** și se face la timpul prezent (**micro povestirea** sau **monstrația**) (și presupune continuitatea, un punct de vedere unic și filmarea la prezent) si 2/ narațiunea are loc pe parcursul mai multor planuri iar autorul este ***naratorul*** (**macro povestirea** sau **narațiunea**) (Odin 2000:27) (și presupune montajul și schimbarea punctului de vedere). Termenii au fost imprumutati de la Andre Gaudreault. In ceea ce privește banda desenată vedem că, prin absența mișcării, planul secvență nu poate fi realizat.

Narațiunea tipică presupune un **lanț focalizat** (*focused chain*), adică prezența unei serii de relatii cauză și efect concentrate în jurul unui centru continuu (în jurul unui agent sau un personaj). Acest centru continuu sau punct de referință este, cum am văzut în exemplele anterioare, fie un element grafic abstract, fie un element grafic-personaj sau dinozaurul-pasăre. Evenimentele sunt asociate unui loc sau unui obiect sau presupun elaborarea unei teme.

Acțiunile sunt înțelese ca referindu-se la un singur lanț focalizat de acțiuni definite prin aplicarea unei scheme narative (Branigan 1992:20). Centrul focalizant este personajul. El este *punctul de referință* (*reference point*) pe baza căruia se pot distinge oscilații în balanța cunoaşterii. Adică, altfel spus, spectatorul poate sa cunoască mai puțin, mai mult sau la fel de mult cât cunoaşte şi personajul. Din perspectiva interpretării narative o serie de elemente sunt înțelese ca *părți* ale unor mişcări mai largi ale centrului focalizant. Aceste efecte sunt obținute în urma aplicării unei scheme narative care generează o legătură cauzală focalizată (opusă de exemplu unui catalog al mişcărilor posibile ale personajului). Este evident ca *alegeri sunt facute pentru spectator* prin prezentarea evenimentelor (acțiunilor) într-un fel mai degrabă decât în altul (Branigan 1992:81).

Să urmărim acțiunea din banda desenată NICK FURY formată dintr-o suită de 16 planşe (Branigan 1992:76-83) care poate fi la fel de bine un *story-board* pentru montajul unui film [10] (*fig.12*) . Fiecare planşă poate fi punctul de pornire sau punctul de maxim interes al unui plan şi / sau a unui script. În primele planşe vedem cum un bărbat se urcă pe zidul unei clădiri de tip fortăreață. In lumina lunii îl recunoaştem pe Nick Fury, agent al Shield. Apoi personajul coboară în interiorul clădirii pe un sas. Intredeschide o uşă şi vede un paznic robot. Nick aruncă o monedă pe jos iar când robotul se apleacă să o ridice îl loveşte în cap. In acest timp un alt robot apare în spatele personajului printr-o trapă din podea. Nick este surprins neatent şi este împuşcat pe la spate.

Diferitele elemente ale povestirii sunt înțelese ca fiind părți ale unui lanț focalizat în urma aplicării de către lector a unei scheme narative (un *script*) ce presupune o expoziție, un eveniment inițiator, identificarea unui scop al acțiunii, acțiuni complicatorii, un punct culminant şi un epilog . Centrul lanțului focalizat este personajul Nick Fury. Planşele sunt interpretate în această modalitate - opusă uneia non-narative pentru care planşele ar fi un catalog – iar o mulțime de elemente sunt înțelese ca fiind părți ale unor acțiuni mai largi. De exemplu planşele 3 şi 4 sunt întelese ca părțile de început ale unui script mai larg: Nick

---

10 Povestea are titlul ”Cine e Scorpio?” şi apare în *Nick Fury, Agent of S.H.I.E.L.D.*, vol.1, nr.1 (Marvel Comics, iunie 1968). Scenaristul şi artistul este Jim Steranko. Aceste 16 planşe sunt reproduse de către Lenny Lipton ca un bun exemplu de *story-board* cinematografic în *Independent Filmmaking* (San Francisco: Straight Arrow Books, rev.edn 1973, pp.378-9) (Branigan 1992:244).



fig. 12a



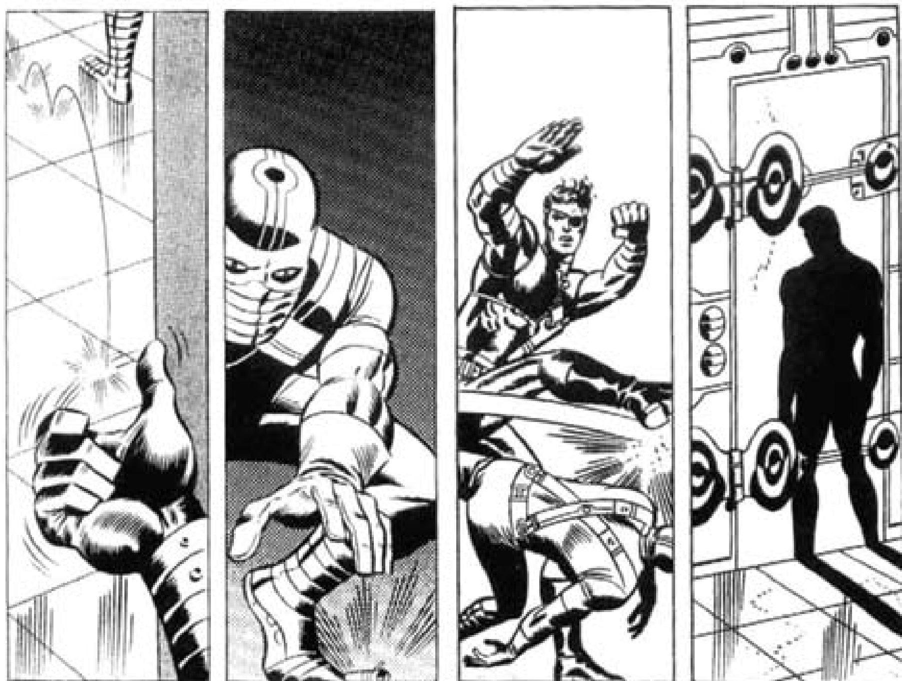
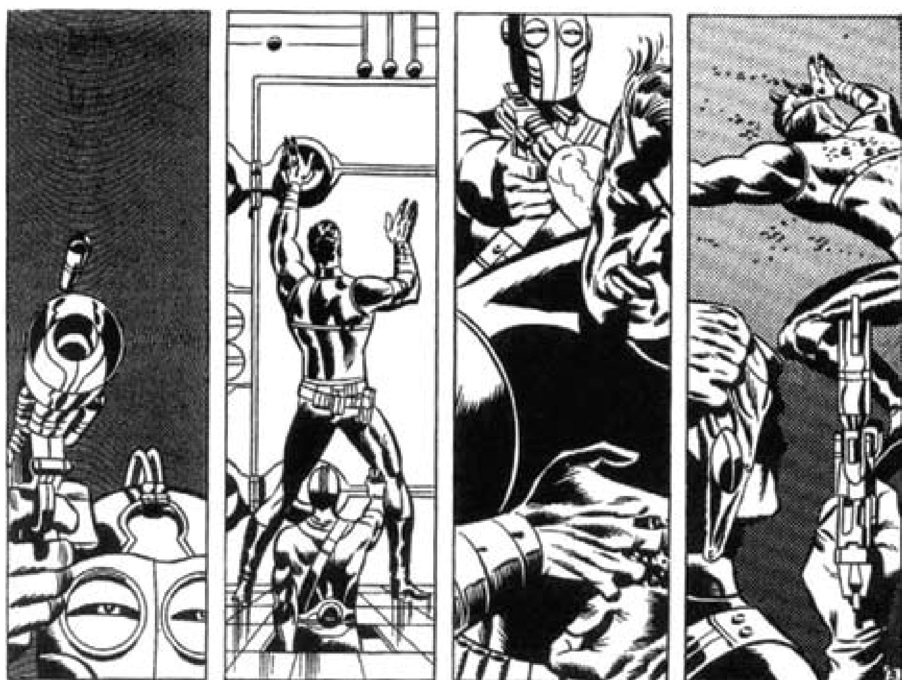


fig. 12b



deschide o trapă ca să poată coborî in interiorul clădirii. Si nici nu ne îndoim că personajul desenat ca o umbră din planşa 4 este identic cu cel din planşa 3; şi nici că acţiunea din planşa 8 o continuă pe cea din planşa 7. Acestea sunt efectele aplicării unei scheme narative şi a inferenţelor ei asociate unei suite de planşe.

Naraţiunea reprezintă şi o modalitate de succesive încurajări şi restrângeri ale lectorului în aplicarea schemei narative prin partiţionări şi imbricări ale scripturilor unul în altul in diverse segmentări ale cauzalităţii, spaţiului şi timpului. Aceste partiţionări ţin de modalitatea cu ajutorul căreia avem acces la acest script ; cum ne este adusă informaţia. Cum anume spectatorul a fost încurajat şi constrâns moment cu moment să construiască o structură mai largă care să reprezinte holistic cele 16 planşe astfel încât acestea să formeze un singur eveniment narativ ? Să vedem mai aproape poziţiile de cameră cu ajutorul cărora spectatorul construieşte lanţul de acţiuni şi experienţele lui Nick Fury.

Planşa 1 reprezintă un cadru atât de apropiat încât nu putem şti dacă e vorba de cineva care se urcă pe un zid sau trage de două mânere sau atârnă în gol. Poate fi şi un cadru filmat din unghi subiectiv (este ceea ce vede personajul), dar nu ştim din al cui. Nu ştim despre cine e vorba, cum arată, de ce gen e şi nu ştim dacă el/ea se şi uită la mânile sale.

Planșa 2 răspunde la o parte din aceste întrebări, dar pune altele. Cadrarea este la opusul extrem: ea este externă evenimentului și este situată într-o poziție extrem de înaltă; un fel de privire auctorială a lui Dumnezeu unde nici un personaj nu ar putea fi situat. Alternanța dintre planșa 1 și 2 promite că un narator deține o cantitate de informații situate pe o arie largă de la cea intimă la cea extinsă și că toate informațiile importante vor fi expuse. Dar, în acelați timp, variația extremă anunță sau previne că povestea va avea întorsături de situație și că va fi posibil să asistăm la o povestire cu întorsături ce înșeală așteptările pe care le suscită.

Planșele de la 3 la 9 restrâng narațiunea la ceea ce protagonistul știe și are în aria sa de cuprindere a informației (o narațiune focalizată prin personaj). Rolul său de ghid narativ e confirmat de cadrarea apropiata de cadrul subiectiv din planșa 9.

In **planșa 10** pentru prima oară nu vedem protagonistul în imagine. Se pune întrebarea dacă absența sa din cadru este semnificativă sau ne aflăm în fața unei vederi obiective. Vom reveni la Nick și dacă da atunci când anume? Lipsa detaliului din fundal și faptul ca în planșa 9 nu este clar unde va ateriza moneda aruncată de Nick face ca orientarea spațială din 10 nu este clară. Totuși in **planșa 11** Nick pare sa apară, surpriză, de nicăieri. Nick este situat înaintea evenimentelor pe care le urmărim. El apare din primplanul din planșa 10: exact din poziția pe care o ocupă camera de filmat din planșa 10. Noi, spectatorii, nu am vazut cum robotul s-a întors – undeva în hiatul dintre planșa 9 și 10 – cu fața către ușă. Ambiguitatea situării spațiale a robotului permite efectul de surpriză din planșa 11. Dacă robotul s-a întors în 10, atunci ceea ce am văzut nu a fost o narațiune obiectivă ci, din nou, o reprezentare subiectivă din punctul de vedere al personajului. Planșa 11 se retrage abrupt către o reprezentare a evenimentelor dintr-un punct de vedere distant și exterior.

Planșa 13 reprezintă o nouă spargere a continuității narative în măsura în care reprezintă un robot cu un pistol. Unde se află el? Ce anume se întâmplă? Si unde este Nick? Lipsa detaliilor de fundal creează din nou absența indicațiilor spațiale. Planșele finale arată cum Nick este surprins și omorât de robotul nr.2. In această povestire Nick a fost reprezentat ca știind mai mult decât robotul nr.1 și mai puțin ca robotul nr.2.

Este evident că anumite alegeri de introducere a informației sunt făcute de către o instanță narativă. In linii mari ceea ce știe spectatorul este este exact ce știe personajul în planșele 1-12 și mai mult decât personajul în planșele 13-16 creând un efect de suspense.

În planșele 1, 11 și 13 spectatorul e confruntat cu o informație insuficientă și cu un efect de surpiză; el știe mai puțin decât personajul. Ceea ce părea o linie narativă continuă este de fapt o oscilație în echilibrul fluxului de informație narativă. Pentru a descrie efectele produse de această balansare trebuie să identificăm punctul de referință. In **planșa 10** – atunci cănd robotul nr.1 se apleacă după monedă – spectatorul e invitat să resimtă suspense cu referință la robot (știm mai mult decât personajul) și mister ori surpriză în relația cu punctul de referință reprezentat de protagonist, Nick (știm mai puțin decât personajul). In planșa urmatoare – **planșa 11** – Nick ne surprinde. Nu știam totul despre el. El a demonstrat ceea ce speram că poate face une erou și anume să facă lucruri nebănuite.

Planșa 12 reprezintă un hiat narativ. Ea este un moment de realiniere a fluxului de informație asociat unui moment descriptiv care atrage atenția asupra trăsăturilor estetice ale compoziției. Totodată acest respiro narativ trimite atenția către o direcție falsă din punctul de vedere al nodurilor narative. Ușa și ceea ce vedem nu are relevanță din punctul de vedere al narațiunii. Ar fi trebuit să ne uităm la robotul nr.2 care amenință protagonistul. Pentru povestea și lanțul de evenimente narative robotul nr.2 care se ridică printr-o trapă în podea este faptul important care va altera șirul evenimentelor viitoare. Umbra lui Nick profilată pe ușă poate fi interpretată ca o trimitere simbolică, pur asociativă, către destinul său viitor.
Planșa 12 – vederea asupra umbrei pe ușă – nu este nici cea mai bună vedere asupra poveștii, acțiunii în curs, nici nu reprezintă punctul de vedere al robotului nr.2, nici punctul de vedere al unui observator invizibil și nici punctul de vedere al lui Nick.
Narațiunea astfel ascunde și revelă informații. Narațiunea este un flux de cunoaștere care nu e determinat numai de trăsăturile de suprafață ale textului (Branigan 1992:87).

5/ Ficționalizarea

O altă operație semantică esențială presupune situarea naratorului într-un spațiu fictiv.
Contractul de lectură ficțională presupune ficționalizarea polilor comunicării, a emițătorului și a receptorului. In ficțiune sunt interpelat ca entitate spectator în relația comunicativă propusă de un narator fictiv. In documentarizare sunt interpelat ca entitate spectator aflat în lumea reală de către un narator-producător al textului aflat și el în lumea reală. In ficțiune mă las antrenat de povestea cu entități virtuale emisă de un enunțător virtual iar in documentar citesc textul cu referință la lumea reală și ca enunț produs de un autor responsabil în lumea reală. Pot să urmăresc ficțional acțiunile și evenimentele pe care le suferă *Yellow Kid* sau pot să văd în mod documentar primele planșe ale benzii desenate moderne; adică un fapt cultural-istoric. Pe de altă parte o serie de benzi desenate sunt transcrieri narative cu personaje ale unor procese ce pot fi explicitate în desfășurarea lor temporală. Deseori o serie de acțiuni sunt explicate prin ilustrarea lor narativă cum ar fi pașii de urmat de către un cetățean într-un demers administrativ dat. Proceduri industriale diverse sunt și ele etapizate temporal ca benzi desenate.

Modurile de lectură

Operațiile semantice enumerate sunt folosite în contextele unor instituții culturale. Astfel un text poate fi citit fie în **modul ficționalizant** sau în **modul documentarizant** în măsura

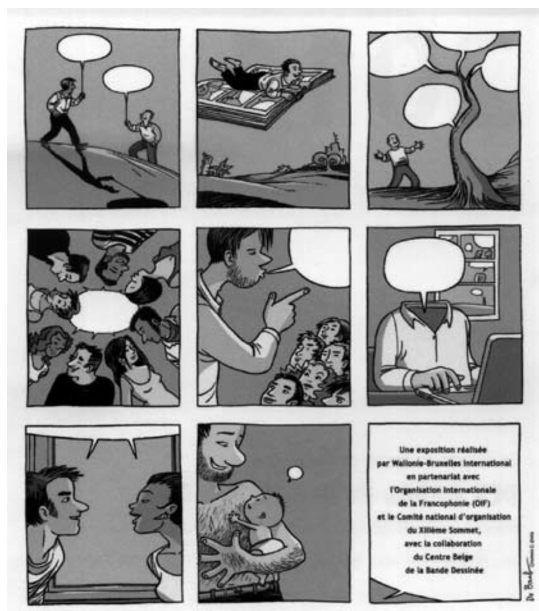


fig. 13

în care sunt invitat să pun întrebări asupra veridicității. Deasemenea benzile desenate pot fi concepute numai în aspectul lor de construcție a unui spatiu plastic (nu a unei lumi). In acest caz banda desenată va fi percepută în termeni de estetică, ca obiect ce presupune o investiție formală de tip estetic. Orice obiect poate fi perceput ca fiind un **obiect estetic** şi această atitudine nu e legată de o instituție. Pe de altă parte însă, integrată instituției culturale a galeriei, muzeului, revistei de artă şi a discursului critic al artelor plastice, banda desenată poate fi conceptualizată ca şi un **obiect artistic**. Artisticitatea benzii desenate depinde în acest caz de intenția de a citi produsul cultural în acest mod, de recunoaşterea instituțională (este artistic pentru că se află în galeria de artă) sau de referința pe care o face către alte opere de artă (Odin 2000:54). Un ultim mod de lectură este cel **fabulizant**. Orice ficțiune implică un discurs ; implică o morală, o *coda*. Orice ficțiune susține o fabulă implicită. O povestire se poate rezuma la o mulțime de paradigme care trimit la valori. Lectura moralizantă reprezintă o trecere către discurs. Operația de **6/ discursivizare** poate fi înțeleasă ca o categorizare abstract schematică în termeni de valori aflate în opoziție pe o axă semantică valorică: răi vs buni; ordine vs dezordine; proletari vs capitalişti. In modul fabulizant imaginile desenate nu trimit către obiecte particulare ci către instanțe reprezentative ale unor categorii date, clase de obiecte cu valoare generală.

Aceste moduri de lectură reprezintă moduri de focalizare a atenției către un aspect sau altul al unui discurs dat și sunt date tipologice umane.

În sinteză putem spune ca lectorul își poate focaliza atenția asupra percepției și trăsăturilor stilistice (**o inteligență spațial-vectorială**) sau se poate orienta către o desfășurare narativă (**o inteligență narativ-sintactică**). Este de remarcat deasemenea orientarea unor benzi desenate către jocurile de limbaj (unde grafica e minimimalistă și servește doar a introduce un discurs lingvistic, poetic-asociativ sau discursiv-argumentativ) (**o inteligență lingvistică**). In *figura 13* avem un exemplu de bandă desenată non-narativă care însă

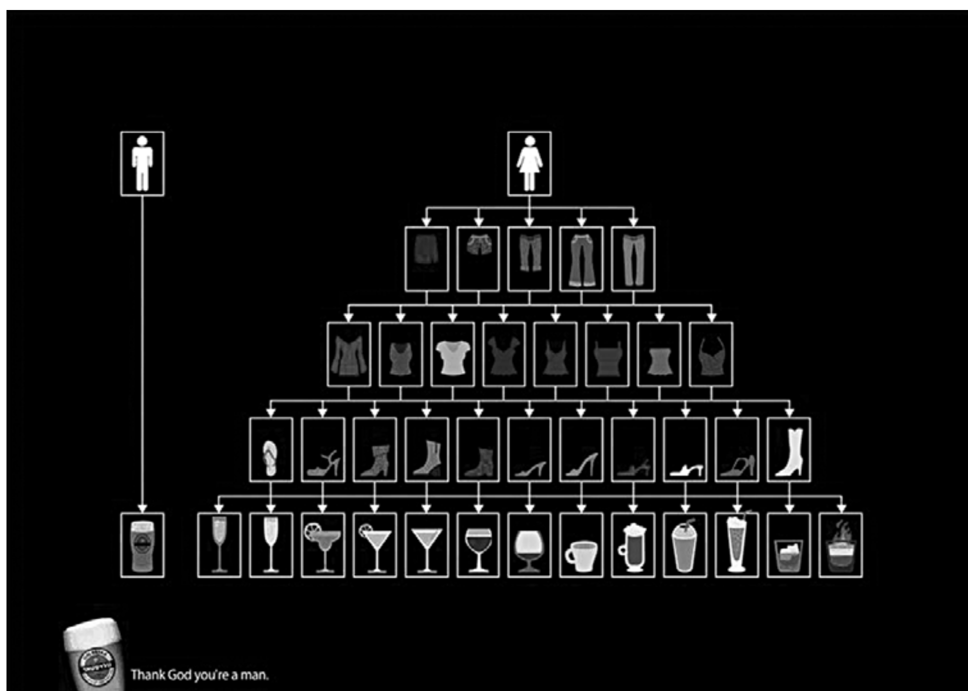


fig. 14

provoacă asociațiile și lectura metaforică [11]. Sau, fără a dezvolta ideea *in extenso*, avem de a face în acest exemplu cu o meta-bandă desenată, adică o bandă desenată care se referă la banda desenată. In prim plan – ca element ce suferă o repetiție recontextualizat cu fiecare planșă, dar fără o evoluție – se află insuși unul din indicii-trăsătură ai categoriei de bandă desenată: bula de text. In *figura 13* bula de text ca trăsătură definitorie a categoriei bandă desenată este identificată cu insași specia din care face parte (să spunem că avem de a face cu o sinecdocă) și cu ideea fabulizării inerente unui discurs cu elemente schematice; a caracterului său de act de comunicare sau expresie universal. Fiecare planșă este o descriere metaforică a benzii desenate ca mod de expresie: ultima planșă reprezintă o bulă mică pentru un copil mic.

Deschiderile

Deşi are o dominantă de discurs de tip divertisment-ficţional banda desenată are o certă deschidere filosofică şi se pretează unei exploatări educative. Avantajul său economic faţă de film este dat de costul redus de producţie. *Figura 12* ne propune grafic câteva din avantajele acestui tip de discurs: ca şi filmul banda desenată este un universal comprehensibil, este adaptat tuturor vârstelor, este un liant social şi un generator de reflecţii imaginative. Faţă de

11 Pagină din calendarul inspirat din afişul expoziţiei *Des cases et des hommes* (realizată de Valonia-Bruxelles Internaţional în colaborare cu Centrul belgian al benzii desenate şi prezentată la al XIII-lea summit al Francofoniei de la Montreux în partenariat cu Organizaţia Internaţională a Francofoniei (OIF), 2011).

film ea are o capacitate mult mai mare de control a expresiei şi a mesajului de transmis cu un cost de producţie mult mai redus. In cazul unui public redus banda desenată educativă sau persuasivă este un instrument cost eficient superior discursului audio-vizual.

2011/ (I), *Cultura*, 110630, an V, nr.25 (330), p.30-31 / (II), *Cultura*, 110707, an V, nr.26 (331), p.28-29

Bibliografie :

Branigan Edward, 1992, *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge
Carroll Noel, 2008, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell Publishing
Danto Arthur C., 1979, Moving Pictures, *Quarterly Review of Film Studies* 4 (1) p.17, (in Noel Carroll, 2006, *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Malden, Blackwell Publishing, pp.100 sq)
Fauconnier Gilles & Mark Turner, 2002, *The Way we Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books
Grodal Torben, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Oxford University Press
Odin Roger, 2000, *De la fiction*, De Boeck Université,
Shank (Roger C) & Abelson (Robert P), 1977, *Scripts, Plans, Goals and Understanding.* An Inquiry into Human Knowledge Structures, Lawrence Erlbaum Associates, Publ. : Hillsdale, New Jersey

8

Talk-show-ul ca minciună

Televiziunea ca un mix de publicitate si divertisment

Orice canal de televiziune are doua categorii de transmisiune audio-vizuala. Prima este reprezentata de catre discursul publicitar, adica **publicitatea**. La randul sau discursul publicitar are doua subcategorii: cea a publicitatii pentru produse si servicii comerciale de uz general (**publicitatea-comerciala**) si cea pentru marci individuale ori politic-sociale (**publicitate-individuala**). Cea de a doua categorie este reprezentata de catre discursul audio-vizual care atrage interesul audientei, adica **divertismentul**. Ea are la randul sau doua subcategorii fundamentate pe baza relatiei stabilite intre enunutul audiovizual si realitatea ilustrata. Prima este **documentarul** in care este inclus si reportajul de stiri. Un eveniment are loc undeva in lume iar camera de filmat si comentariul jurnalistic transmit informatia asupra evenimentului. Atat productia cat si regizorul de platou nu pot schimba comportamentul actorilor si nici derularea actiunilor (punerea in scena, decorul si enunturile actorilor). Pot insa scoate in profil un aspect sau pot comenta lingvistic interpretativ. A doua subcategorie tine de natura **spectacularului** pus in scena. Spectacularul inseamna fie productia unei emisiuni in studio de tip concursurile, roata norocului, spectacolele de cabaret sau talk-show-ul – spectacolul interviului unul la unul sau unul la multiplu – fie productia unei emisiuni in afara studiolui (calatorii la capatul lumii). Filmele de lung metraj ori serialele nu intra in discutia prezenta (desi exista canale tv care au un procent important de stiri si fictiune si refuza productia talk-show-urilor – cum ar fi PRO TV).

Mecanismul financiar

Din punct de vedere financiar productia audio-vizuala se bazeaza pe un mecanism simplu. Cu cat *divertismentul* este mai atractiv pentru audienta, cu atat creste cantitativ numarul de vizionari. Numarul de vizionari este criteriul de cuantificare al pretului de vanzare al spatiului de *publicitate*. Cu cat mai multa audienta cu atat mai scump este timpul de emisie alocat unui client. Audienta in ansamblul sau e reprezentata de un numar limitat de spectatori. Aflata in concurenta cu alte canale de televiziune, o televiziune data incearca sa intereseze mai multi spectatori din aceasta populatie cu numar limitat. Fiecare televiziune incearca sa mareasca gradul de atractivitate a componentei de divertisment, fara insa sa depaseasca un cost de productie excesiv.

Documentarul este aproape similar la majoritatea televiziunilor – Stirile. Dar productia canalului tv nu poate interveni decat limitat in atractivitatea evenimentului de Stiri. *Spectacularul* devine in acest caz axul de interes. In cazul fictiunii spectaculare de productie externa ea se cumpara (cine are mai multi bani obtine filme de fictiune mai captivante). In cazul spectacularului de productie proprie lucrurile stau la fel. Cu cat ai mai multi bani cu atat platesti produse spectaculare media mai captivante.

Ce se intampla insa in **talk-show**? Ce se intampla la REALITATEA TV si ANTENA 3 ? Canalele de nisa specializate pe productia in-studio a talk-show-urilor. In logica enuntata aici talk-show-ul este un divertisment care are costuri de productie minime caci actorii sau participantii sai nu sunt remunerati pentru prezenta si prestanta spectaculara din emisiune.

Talk-show-ul este un documentar

Pe de o parte avem in fata o transmisiune in direct similara *documentarului* si pe de alta parte o productie in studio in timp real de tip *spectacular*. Partea documentara este data de faptul ca nu poti sti dinainte raspunsul invitatului la talk-show; ceea ce el face sau spune nu se afla sub controlul regiei de platou. Camera de filmat doar inregistreaza. Din acest punct de vedere nu poti remunera invitatul, caci el nu face parte dintr-o productie regizorala proprie a carei calitati de interes o cauti sau o construiesti. Se poate chiar ca invitatul sa faca un discurs publicitar in interes propriu, sa se auto-promoveze. Chiar prezenta sa in discursul media televizat este o forma de publicitate si el poate castiga notorietate in fata audientei pe care o are canalul media. De aceea *publicitarul-comercial* care plateste nu agreeaza ca interesul unui canal media sa fie excesiv bazat pe discursul publicitar propriu al invitatului *publicitar-individual*. Altfel spus, nu poti face un canal de divertisment format din calupuri de publicitate personala care sa atraga audienta pentru a vinde un spatiu mai restrans unor publicitari institutionali. Nu poti sa faci *publicitate-individuala* (gratuita) ca sa atragi *publicitatea-comerciala* (platita).

Talk-show-ul este un spectacular

Partea *spectaculara* a talk-show-ului este data, pe de o parte, de interventia moderatorului care, prin intrebarile sale si pauzele pe care la lasa invitatilor, provoaca sau tempereaza reactia lor si, pe de alta parte, este generata de spectaculozitatea interventiilor invitatului (Vadim ori Becali sunt exemple clasice). Precum stim **moderatorul** ca *actor-spectacular* are o atractivitate pentru audienta si, in consecinta, este remunerat de canalul tv. Un **invitat** *actor-spectacular* este la randul sau un factor de generare a interesului si, deci reprezinta un element al spectacularului emisiunii si, ca atare, ar trebui sa fie motivat financiar pentru performanta.

Cine e invitatul unui talk-show

In cazul unui **invitat-spectacular** avem doua cazuri relevante: invitatul-spectacular provenit din orice domeniu (stiinta, teatru, film, arta, literatura, adica o personalitate a societatii si invitatul-spectacular politic. Daca acesta din urma e platit de televiziune atunci va perfoma in functie de indicatiile de regie. Daca nu e platit, atunci, pentru a-si rentabiliza efortul, el va fi liber sa aibe un discurs auto-promovant sau de promovare; va face **publicitate-individuala** (care acopera autopromovarea – promovarea propriei persoane ca produs pe o piata de valori ori a unor produse asociate, promovarea unui partid politic, promovarea unei cauze sau unor valori ori principii sociale).

La Realitatea si Antena invitatul *publicitar-individual* provine din spatiul politic si e fie analist politic fie politician. In ce categorie se situeaza? Este el un pur invitat-spectacular sau numai o publicitate-individuala ? Apartine el unei singure categorii sau este un amalgam de trasaturi din cele doua categorii fundamentale: publicitar vs divertisment ?

In primul rand, pentru spectaculozitate – ca *invitat-spectacular* - el va fi platit de cineva (din canalul media sau din afara). Daca e platit, atunci este platit pentru gradul de interes spectacular pe care il suscita sau pentru performanta publicitara?

Daca e platit pentru spectaculozitate, comanditarul (din canalul media sau din afara) il remunereaza numai doar pentru spectaculozitatea performantei.

Daca e platit pentru publicitate, atunci nu poate fi platit de canalul media care nu poate plati o *publicitate-individuala* pe de o parte si cere bani pentru o *publicitate-comerciala* pe de alta. Ar fi un conflict de interese si o concurenta neloiala. Dar invitatul poate fi platit de un tert care ii este comanditar nedeclarat. Canalul media nu il plateste si isi situeza invitatul analisto-politic in zona spectacular-documentara si astfel, in acest caz, reuseste sa evite un conflict cu *publicitarul-comercial.*

Sa presupunem ca *invitatul-spectacular* si/sau *publicitar-individual* este platit de un **tert**. Si in acest caz nu exista un conflict intre *publicitarul-comercial* si invitatul devenit *publicitarul-individual politic* caci domeniile de interes sunt diferite. *Publicitarul-comercial* nu este lezat in interesul sau economic atata vreme cat exercitiul *publicitatii-individuale* nu are efecte asupra vanzarilor sale si atata vreme cat aduce suficienta audienta pentru propria sa actiune de promovare. Dar fiind platit de catre un tert, discursul invitatului analist-politic ramane un discurs regizat.

In consecinta televiziunea admite *publicitatea-individuala* atata vreme cat spectacularul generat de ea atrage o audienta suficienta pentru a starni interesul

publicitarului-comercial. Altfel spus, din perspectiva televiziuniii, te invit la talk-show atata vreme cat spectacularul tau imi atrage audienta si, pentru ca nu te platesc pentru atractivitatea spectaculara, te las in contrapondere sa-ti faci *publicitate-individuala*. Analistul politic promoveaza nestingherit un partid ori un membru al unui partid iar un membru de partid promoveaza in exclusivitate interesele de partid. (De aceea este echivoc a intreba un reprezentant al unui partid ce parere are despre o situatie de fapt cand intrebarea reala este care este pozitia partidului sau in aceasta privinta.)

Am auzit despre producatori de televiziune care, in urma acesti logici, cereau bani de la *invitati-spectaculari* din domeniul non-politic pentru ca, spuneau ei, aparand pe “sticla” ar beneficiat ei de publicitate. Nu vad cum cineva care iti produce prin prezenta sa spectaculara un interes de audienta (destinata a obtine un interes comercial din partea *publicitarului-institutional*) sa fie atat de fraier incat sa si plateasca acest serviciu. Adica eu iti dau bani ca tu sa primesti bani. Eu te platesc ca tu sa te imbogatesti. Se numeste cumva acest dispozitiv televiziunea OTV?

Pe de alta parte cu cat creste interesul audientei pentru politicul publicitat (datorita alegerilor) cat si tensiunea invitatilor-spectaculari din talk-show-uri si confruntarile lor verbale (asociate “dezvaluirilor”) cu atat creste interesul spectacular al emisiunii. Moderatorii nu fac decat sa provoace cu savanta ipocrizie o confruntare mai consistenta intre invitati si, daca registrul stilistic ajunge in zona grotescului, altunci este cu atat mai bine. Daca interesul spectacular creste, rating-ul de audienta va creste si, la randul lor, tarifele de publicitate vor creste. Altfel spus, cu cat media creste artificial spectacularul publicitatii politice si spectacularul confruntarii verbale cu atat are mai mult televiziunea de castigat. Investitia in productia emisiunii este aceeasi: doar cheltuielile fixe cu salariile moderatorilor. In definitiv talk-show-ul este un dispozitiv de facut bani prin creearea sau sustinerea unei tensiuni de interes social numai cu cheltuieli fixe. Moderatorii tv au acelasi salariu atat in timpul campaniei electorale cat si in timpul anost social de dupa. Rating-ul si tarifele de publicitate ale actionarului sunt insa diferite.

Un exemplu a fost emisiunea de pe Antena 3 din noaptea alegerilor unde canalul de televiziune a optat pentru un discurs *publicitar-individual* explicit pentru a castiga in spectaculozitate.

Ce este vicios la un talk-show?

Ce este totusi vicios in acest mecanism? Cu totii resimitim ca ceva nu e in regula si ca suntem privati de ceva. Ceva e stramb. Cine are de pierdut? Si ce anume are el de pierdut?

In aceasta afacere cineva plateste totusi “oalele sparte”. Si anume cel care nu plateste nimic. El este cel care are ceva de pierdut. Audienta care se bucura de un spectacol – de **divertisment** – se bucura in fapt de un mesaj **publicitar** nedeclarat. Adica, in alte cuvinte, audienta primeste un produs care nu e ceea ce e descris pe eticheta. Pe eticheta scrie “*divertisment*”, dar in fapt e “*publicitate*”. Aceasta simpla inversiune, desi aflata sub cautiunea gratuitatii si libertatii de a o refuza prin ignorare, este o practica de comunicare mincinoasa. Este o practica de vanzare mincinoasa. Publicitatea mincinoasa este aceea unde ii prezinti clientului imaginea unui produs pentru a-i vinde in cele din urma un altul. Contrargumentul televiziunilor este acela de a spune ca audienta poate sa-si dea seama de incongruenta si ca isi poate intoarce atentia in alta parte. Acest argument e fals. El ignora ca audienta nu este obligata sa isi dea seama ca se afla in fata unui discurs mediatic complicat

ori de manipulare.

Din punctul de vedere al televiziunilor audienta nu cumpara produsul media audio-vizual si, in consecinta, nu poate, cere socoteala pentru aceasta practica mediatica mincinoasa. Desigur ca, din punctul de vedere al canalelor media, se poate spune ca audienta e libera sa constientizeze sau nu ca se afla in fata unui fals discurs – prezint drept *divertisment* ceea ce e de fapt *publicitate* – si ca nimeni nu o constrange sa si creada ceea ce i se transmite. Este adevarat, dar asta e valabil numai in cazul unui expert in media si nu toata societatea se poate educa in acest sens. Si nici nu e nevoie sa fie educata.

De ce CNA e obligata sa emita avertizari ?

Dar ne intrebam totusi de ce CNA impune o eticheta explicativa pentru fiecare discurs de divertisment fictional? De ce societatea a delegat o comisie de experti pentru a analiza, a categorisi si a eticheta enunturile ori discursurile audio-vizuale destinate publicului larg ? De ce anume, prin lege, filmele de fictiune sunt catalogate de la inceputul emisiunii lor ?

Ratiunea acestei stari de fapt e simpla. Cum nu toata lumea are timp sa se ocupe cu avatarurile discursului audio-vizual, adica cu avantajele si dezavantajele consumului acestor produse nemateriale - ci psihologice - comunitatea – si avand dreptul de a fi incompetenta intr-o multitudine de domenii - a decis ca o comisie formata din experti in domeniu sa faca aceasta treaba in numele ei si pentru ea. Societatea, putere suverana, a decis ca democratia inseamna ca eu, cetateanul anonim din populatia natiunii, sa fiu avertizat din timp asupra beneficiilor si neajunsurilor unor produse. Si mai ales sa fiu informat ca ceea ce scrie pe eticheta e si in interiorul pachetului.

Societatea democratica isi deleaga competenta unor institutii de stat pe care le plateste din munca de zi cu zi pentru a judeca adecvarea unor produse si servicii la interesul comun. Societatile democratice au inventat **statul** care are obligatia de a reprezinta interesele comunitatii in anumite domenii specializate: politia, justitia, protectia interesului consumatorului, CNA. De asemenea in acest sens se masoara diferenta dintre un stat “puternic” si unul “slab”. Politicul si partidele doar propun formule alternative de echilibru in ecuatie intre interesul cetatenilor si administrarea lor statala.

In alta ordine de idei, eu personal habar nu am care televizor cu plasma este mai bun pentru mine, dar platesc statul si functionarul meu pentru a identifica fara partinire, in numele interesului meu strict – nu al producatorului de plasme – care e mai bun. Acesta este functionarul de stat care va fi corupt atat vreme cat nu va respecta interesul meu extrem de egoist, interesul comunitatii. Ca se numeste el ANPC, CNA, Politie, Administratie fiscala ori Justitie nu are mare importanta.

Desigur ca **societatea democratica** la care fac referinta are in Europa de vest cel putin 500 de ani de perfectionare continua – si chiar si astazi e in continua dezbatere si transformare - pe cand local, la noi, in Europa de est, noi cei situati la marginea imperiului, democratia are doar 20 de ani. Nu trebuie totusi sa descurajam in fata acestei situatii de fapt caci avem avantajul de a putea invata repede de la modelul de functionare democratic existent.

Principiul egalitatii

Societatea democratica a decis deasemenea ca nimeni din interiorul sau nu se poate bucura de privilegii si ca nimeni nu poate sa faca **publicitate** sub alibiul **divertismentului**. De ce asta? Pentru ca toti membrii comunitatii sunt egali. Platesc statul contractual pentru ca el sa ma asigure ca noi toti in interiorul natiunii suntem egali. Nimeni astfel nu poate sa obtinta castiguri prin minciuna sau prin discursuri inselatoare. Si pentru asta populatia a delegat institutii care sa reprezinte acest interes fundamental: sa nu lase pe nimeni sa treaca in fata. Altfel spus imi platesc prin taxe ignoranta in materie. *Societatea democratica* spune ca prin intermediul institutiilor specializate pot sa analizez beneficiul rezultat din consumul anumitor produse si servicii. Finantam aceste institutii tocmai pentru ca noi nu avem timp sau pentru ca pur si simplu nu ne pricepem sa deconspiram practicile economice si mediatice extrem de complexe (si pentru ca avem dreptul sa nu ne pricepem sau, in alte cuvinte, ne permitem luxul de a plati pentru fi total incompetenti si, cu toate acestea, de a fi extrem de bine aparati de orice tentiva de inselaciune). Pe scurt *societatea democratica* imi da dreptul sa fiu lipsit de expertiza in comert ori in media si sa nu fiu obligat sa-mi fac dreptate de unul singur in fata unui discurs de influenta mincinos.

In cele din urma putem impune – sa spunem, ca societate civila - ca talk-show-urile din canalele tv mentionte mai sus sa fie etichetate dinainte si astfel sa fie deconspirate sau ca, fara ezitare, televiziunile de “news” citate sa inchida pravalia prin eliminarea talk-show-urilor din program. Invitatul analist-politic reprezinta si emite discursul comanditarului sau “ascuns” si acest lucru este de indicat la inceputul fiecarui talk-show. Adica, mai pe scurt, spectatorul trebuie sa fie avertizat ca asista la un *divertisment* care poate fi un discurs *publicitar*. Invitatul talk-show-ului nu dispune de prezumtia de nevinovatie, ci dimpotriva de cea a vinovatiei. Nu eu, spectator, am sa dovedesc acest fapt ci el, analistul politic, are sa ma convinga ca nu este asa.

Ziua in care talk-show-urile ar fi etichetate

CNA ne reprezinta interesele precum si alte institutii sociale, de stat, precum Agentia Nationala pentru Protectia Consumatorului. CNA ar trebui sa eticheteze sau sa cenzureze practica devianta. Consumatorul ar fi castigat in acest caz de etichetare, caci productia in-studio sau off-studio s-ar dezvolta si am avea canale tv de tip occidental care ar investi in productii media de divertisment din ce in ce mai performante si/sau mai educative. Am elimina astfel televiziunile care nu investesc nici un ban in divertisment (ba, din contra, se lasa “sponsorizate”) – si, prin urmare, calitatea productiilor lor este pe masura investitiei, adica zero – si care, in plus, se pun la dispozitia unui interes publicitar politic nedeclarat, adica mincinos.

Am avea in acest mod canale de televiziune mai interesate in a ne seduce pe noi consumatorii si care, prin intermediul productiei proprii si prin achizitia spectacularului de calitate, ne-ar indeplini toate toanele de veritabili consumatori. Pana atunci, astazi, suntem doar clientul care nu plateste si care merita cu dispret sa i se ofere spre consum produse false.

Am castiga in aceasta maniera un discurs televizat aflat in transparenta, nemincinos, educativ sau de divertisment si aflat sub constrangerea unei productii profesionale de

calitate.

In aceste conditii, noi, cei care reprezentam societatea si publicul care in plus nici nu plateste nimic – vizioneaza pe gratis – am fi adevaratii stapani ai acestui dispozitiv audio-vizual pe care l-am creeat dintru inceput numai pentru beneficiul nostru de divertisment. Si asta, aici in Romania, pentru ca noi si nu ei suntem suntem cei care am acceptat sa participam la o schimbare de regim in 1989. Adica, fara noi, cei coborati in strada, nu s-ar fi schimbat "regimul".

Mircea Deaca
091212

9

Publicitatea culturală

Discursul publicitar promovează şi aduce în atenția publicului dat un produs care îi aduce un beneficiu sau suplinește o lipsă. Publicitatea este, cu alte cuvinte, un discurs care focalizează atenția publicului asupra unui beneficiu. Produsul aparţine unei pieţe (un spaţiu de schimb între valori) definită tematic şi, implicit, unui public definit (un segment al populației identificat prin analiza motivelor şi intereselor comune). Promovarea se face prin intermediul a trei dispozitive de comunicare: **audio-vizualul** (tv, radio, film, imagini animate), **printul** (broşuri, pliante, articole, afişe) şi **evenimentul** (relația umană directă, spectaculară şi verbală).

Discursul publicitar este un gen de discurs ca şi reportajul, interviul, scrisorea personală, scrisorea de afaceri, menu-ul, manualul, instrucţiunile de montaj, articolul de lingvistică, documentul juridic. Toate acestea sunt scenarii culturale care reprezintă tipuri familiare de interacţiune lingvistică sau simbolică. Recunoaştem un gen discursiv din extragerea unui set de scheme. Fiecare schemă reprezintă elemente comune recursive: o organizare globală a discursului, proprietăți locale structurale, conţinut tipic, expresii specifice utilizate. De exemplu prototipul discursului publicitar îl regăsim în modelul tipic de articol de ziar: titlu, acroşă, corp de text, vizual ilustrativ şi semnătură. Aceste elemente se pot traduce pentru unii în engleză în: headline, claim sau unique selling proposition, visual, body-copy, baseline.

Aceste discursuri se pot imbrica unele în altele, adică, altfel spus, un gen de discurs poate să conțină în interiorul său un altul, secund. Ca să fim expliciți, vom nota o asemenea imbricare sub forma: (discurs principal (discurs secundar)).

Ca să dăm un exemplu putem nota că un discurs publicitar se poate insera într-un reportaj ori într-un interviu suport. Emisiunile de TVR Cultural ori Radio România

Cultural sunt exemple clasice.

Obiectul promovat în spațiul cultural este însă la rândul său un discurs: muzical, audio-vizual, verbal, plastic, literar. Ca atare este o chestiune de interpretare ce anume reprezintă beneficiul consumatorului în cazul în care ajunge să consume – sau, după unele teorii, să producă el insuşi textul şi semnificația sa. Prin însăşi esența discursului – în special cel literar – numărul interpretărilor posibile este deschis. Câteodată se poate ajunge la un conflict evident între un discurs publicitar care promovează un discurs artistic a cărui valoare ori beneficiu este tocmai mesajul anti-publicitate şi anti-sistem.

Pentru a se evita intrarea pe tărîmul alunecos al interpretării ; să-i spunem al valorii estetice (intrinsec culturale), deseori, se promovează – metonimic – *producătorul* (artistul), *circuitul de distribuție* (publicația, galeria, sala de concerte, colecția) ori *beneficiile ambalajului* (o carte în legată în piele sau de format de buzunar, o colecție unică de hit-uri muzicale adunate pe un CD-ROM). Valoarea estetică este o monedă de schimb comunicațional utilizată într-o comunitate restrânsă cu personalități a căror pregătire e costisitoare şi durează. Este vorba de un public restrâns sau de un circuit (cultural) de valori cu număr inevitabil de mic de membri. Valoarea de care vorbim este definibilă ca un nou mod de gândire, o perpectivă nouă, unicitatea sau originalitatea. Prin urmare ea este greu tangibilă şi se află mai degrabă în zona conceptualizarii şi a evaluării unei conceptualizări. De aceea publicitatea culturală caută să lărgească aria de acoperire a mesajului. Altfel spus ea are ca obiectiv să mărească numărul de consumatori, deci de cumpărători ai produsului cultural, prin restrângerea ariei interpretative.

(Experții culturali se definesc prin jocul controlat al crizei limbajului şi ambigutății inerente limbajului poetic. Experții publicitari se definesc prin tentativa de a maximiza univocitatea unui unic mesaj destinat numai asteptărilor unui public clar definit. Adică – dacă doreşti să-l vinzi pe Shakespeare unui anume public atunci nu vei accentua ambiguitățile şi echivocurile din metaforele prerenascentiste ci vei aduce în prim plan drama pasiunilor erotico-sangvinar-politice ale pieselor sale. Limbajul publicitar este prin definiție profilarea discursului celuilalt în oglindă.)

Interviul cu autorul

O strategie mult utilizată e cea a interviului cu autorul. Aceasta permite o incitare a interesului precum şi dezvoltarea conținutului conceptual al produsului cultural. Pe de altă parte interesul pe care-l poate suscita personajul poate potența interesul pentru produsele sale culturale. Interviurile de pe TVR aparțin acestei categorii sau recentul interviu cu Sorin Dumitrescu pe B1. Dezavantajul acestui gen discursiv este dată de supralicitarea sa. Dacă protagonistul este el însuşi un spectacular atunci cadrul interviului se estompează şi nu se mai percepe ca un loc comun. Interviul e memorabil. Dacă însă protagonistul este lipsit de carismă şi nu provoacă spectacolul (e un prost interpret: nu are retorică şi nu captează atenția) atunci interviul şi captarea audienței sunt ratate. Majoritatea emisiunilor interviu cu personaje culturale pe teme culturale sau de promovare a unor artefacte culturale nu îşi pregătesc o punere în scenă adecvată care să suplinească această lipsă. Nu toți scriitorii, poeții, regizorii sunt şi buni retoricieni ori actori, dar discursul lor artistic merită promovarea. Aici însă interviul televizat are de recuperat alte genuri discursive: dispozitive cinematografice de

filmare, secvențe narative (eventual filmate), fundal muzical ori provocările mediatorului. In general producțiile de acest gen din spațiul audio-vizual românesc duc lipsă de imaginație şi de muncă cinematografică.

Când cumpăr un Luchian am speculat la bursa de schimb a artefactelor culturale.

Artefactele culturale pot căpăta o valoare pe piața distribuitorilor. Aici însă, ca să dau un exemplu, valoarea poate fi dată de numărul de redus de artefacte produse de un singur artizan. Este ceea ce se întâmplă cu pictura clasică. Puține obiecte pe piață şi mai mulți consumatori-colecționari ori re-distribuitori. Cel care consumă este de multe ori interesat de beneficiul obținut prin speculația pe piața schimbului de artefacte. Valoarea de pe această piață e promovată de licitația de tip Artmark care prin tensiune, suspense, şocul cifrelor atrage interesul publicului. Incitarea publicului este cea a „perlei rare". Dezavantajul consistă în confuzia între valoarea artefactului şi magnitudinea spectacularului promovant.

Altfel spus cu cât artefactul adus în lumina reflectorului e mai scump cu atât discursul publicitar e mai grandios spectacular. Nu este neapărat ca lucrurile să stea aşa. Cei care își pot permite achiziția pieselor scumpe preferă însă stilul discret şi epurat şi deseori situat în afara ecranului. De multe ori pentru că fiscul este un bun spectator.
De multe ori nu se face promovarea lucrărilor, ci promovarea distribuitorului. Un distribuitor de notorietate reprezintă o garanție pentru valorea lucrărilor pe care le vehiculează în dialogul comercial. Sotheby, Christies ori Drouot sunt repere pe această piață sau circuit cultural.

Când citesc Dilema fac parte din cercul intelectualilor

Pe de altă parte consumatorul poate fi interesat de beneficiul simbolic obținut prin consumul-achiziție. Acest beneficiu simbolic înseamnă achiziția unui statut sau integrarea într-un circuit cultural de prestigiu. Beneficiul client înseamnă imaginarul aparteneței ori acceptării într-un circuit social simbolic şi convențional de elită (sau invidiat). Beneficiul consumatorului constă în substituția obiectului dorinței. Tu, consumatorul, devii obiectul dorinței celorlalți şi lipsa ta personală de identitate este anulată.

Multe din strategiile promoționale deplasează interesul către acest univers imaginar. Publicitatea la Dilema Veche valorizează actul citirii unui periodic. Citirea ziarului te va proiecta, fără efort, ca în basme, într-un univers de rezonanță culturală şi cu accente neologice: pinacoteca, discoteca, vinoteca şi, desigur, dilemateca. Dacă vei citi Dilema vei fi recunscut ca fiind un intelectual (de elită). Acelaşi procedeu e utilizat pentru produse care nu mai aduc nimic nou tehnic – nici un nou avantaj produs. Bei coca-cola sau vorbeşti la un nou telefon portabil „intri în clubul-grupul-comunitatea-tribul consumatorilor produsului". Acest gen de publicitate e recursivă: dacă vei consuma un produs vei aparține grupului de consumatori în mod exclusiv, adică vei face parte din publicul țintă către care a fost emis mesajul publicitar încă de la început. De fapt ai fost în acest grup încă din capul locului. Cu alte cuvinte propria ta condiție existențială – în această retorică publicitară – îți este reconfirmată prin actul de consum al produsului. Eşti tânăr şi non conformist şi, dacă

vei consuma coca-cola, vei fi din nou tânăr şi non-conformist deşi nu ai pierdut nici un moment această condiţie existenţială.

Conceptul de vânzare în cazul Dilema este reprezentat de imaginea lui Andrei Pleşu. Pentru Coca-Cola a fost Mutu; pentru muştarul de la Dr.Oettker a fost o bunicuţă şi Mere Denis a apărat un deceniu praful de copt. Se poate spune că în publicitatea Pleşu vs Dilema avem în faţă o dublă promovare: una susţinută de imaginarul Pleşu pentru periodicul Dilema şi o alta în care periodicul şi universul său imaginar pentru Pleşu. Un imaginar îl confirmă pe celălalt.

Strategia consistă în oferta beneficiului apartenenţei la un club greu accesibil care, dintr-o dată şi uşor (pe bani puţini), devine tangibil prin intermediul unui concept (personajul cu conotaţii elitiste) sau a unui artificiu spectacular. Este mai uşor să consumi spectacolul arhitectonic al muzeului (Luvru, Orsay, Guggenheim, Florenţa, Roma) decât al discursului artistic tezaurizat în aceste circuite culturale, dar acest minim efort te situează în imaginarul culturii. Această strategie presupune promovarea ideii, în paralel, că acest club e închis şi dificil de accesat; că examenul de intrare e anevoios şi dificil.

Emisiunile culturale

Discursul audio-vizual care promovează discursul artistic aparţine şi el unui gen discursiv recognoscibil. În general se practică reportajul şi interviul. Dar cam atât. Există însă o mulţime de genuri discursive care pot fi exploatate.

Discursul publicitar secundar din schema (discurs principal (discurs secundar-publicitar)) poate fi adus în prim plan prin intermediul unei multitudini de genuri principale. Fiecare gen principal sau suport poate şi are menirea de a lărgi publicul ţintă al promovării. Sa enumerăm câteva exemple: (reportajul (publicitate)), (discursul umoristic, ironic (publicitate)), (ficţiunea narativă (publicitate)), (spectacolul producţiei artefactului artistic (publicitate)), (spectacolul licitaţiei (publicitate)).
Genul de spectacol de modă, de revistă de modă sau de realizare a unei şedinţe foto de modă cu Angela Gheorghiu promovează in genul menţionat de discurs starul pentru a promova discursul muzical de operă.

În producţiile de promovare culturală astăzi lipseşte spectacolul punerii în scenă a producţiei culturale (a actului facerii obiectului cultural) – şi asta în favoarea interviurilor statice şi prelungite în repetiţia prim-planului. Deasemenea documentarul ecranizare a universului literar este un gen inexistent în practica televizuală.

Congruenţa şi disrupţia

Fiecare gen discursiv aparţine unui circuit cultural şi este pus în practică de un public determinat. Un gen discursiv dat captează un public determinat. Sau, altfel spus, un public determinat acceptă şi se identifică cu un gen discursiv, un circuit cultural din care face parte artefactul produs artistic. Burghezul mediu se recunoaşte mai uşor in spectacolul de operă decât în manele, deşi frecvent deneagă acest lucru. Promotorul cultural, pentru a-şi lărgi piaţa, are deseori ca obiectiv să facă familiar un discurs – circuit cultural unui altuia, diferit.

Intre discursul suport şi discursul produs cultural poate avea loc o strategie de congruenţă sau una disruptivă. Intre reportajul televizat clasic şi arta plastică ori literatura modernă se stabileşte o relaţie de congruenţă. Dar un gen discursiv de avangardă (prin decor, punere în scenă, naraţiunea şi scenarizarea intervenţiei ziaristului) care reprezintă un gen discursiv clasic va produce o disrupţie şi o captare a interesului mai ridicată şi poate câştiga şi interesul publicului asociat circuitului cultural de avangardă.

Pentru a fi mai expliciţi să vedem cum emisiunea Top Gear se înscrie în acest tip de analiză. Publicitatea automobilului este de fiecare dată înscrisă în nota umoristică, ironică chiar denegatorie a ireverenţei (3 clovni care se joacă cu maşinile). Cu fiecare nou episod avem o naraţiune şi o poveste în care maşina este supusă unei utilizări improprii, dar care susţine ideea jocului fetişist cu obiectul dorinţei. Automobilele din Top Gear sunt redecorate, dezmemebrate, aruncate ; un Rolls ajunge sa plonjeze în piscină, un trabant este aruncat pe o trambulină de schi. TVR Cultural are ca principală strategie congruenţa cu discursul promovat; frecvent expoziţia de artă plastică de avangardă e prezentată în formula cinematografului de avangardă (dar nu şi invers).

Evenimentul, lansarea de carte si vernisajul

Sunt genuri discursive ritualizate şi presupun participarea unei audienţe în care fiecare joacă rolul pasiv al spectatorului şi cel activ al actorului. Participanţii la eveniment sunt, în acelaşi timp, perfomeri şi spectatori. Interesul suscitat de asemenea evenimente este dat de leaderii de opinie care participă (sub auspiciile preşedinţiei sau a primului ministru) sau de spectacolul personal valorizant ori cadrul arhitectonic de notorietate (are loc la Hilton ori la Marriot, dar nu la restaurantul Bucium). In general spaţiile muzeale dedicate circuitului cultural (muzeul literaturii române, palatul Şuţu ori muzeul Enescu sau casa scriitorilor) sunt vetuste, neîntreţinute şi incomode. Beneficiul de valorizare a actantului invitat este absent. Imaginea de sine a consumatorului este distrusă.

Dezavantajele acestui gen discursiv sunt de multe ori datorate indisciplinei şi proastei înţelegeri a regulilor discursului publicitar. Deseori cei invitaţi – în calitatea lor de lideri de opinie ori de autorităţi în materie - să prezinte produsul de consumat: cartea, tablourile ori artefactul pentru care adunarea a fost reunită adoptă un alt gen discursiv. Câteodată vorbitorii se promovează pe sine, alteori deviază şi lungesc textul până la epuizarea publicului. Se întâmplă chiar să critice produsul pe care sunt aşteptaţi să-l promoveze sau ajung să spună că: *eu nu am citit cartea, dar...* . Pe scurt, nu cunosc genul discursiv publicitar şi nu-l respectă. Eşecul e asigurat.

Am asistat la lansări de carte destinate a cuceri publicul oamenilor de afaceri sau situaţi în burghezia medie ori angajaţi în corporaţii pe salarii consistente care aveau loc la ora pranzului în spaţii neîngrijite situate în locuri unde nu ai cum să te garezi, cu o şampanie ieftina şi cu vorbitori care epuizau până la două ore de lecturi publice. Publicul ţintă părăsea sala după primele 10 minute mânaţi de necesităţile vieţii citadine. Produsele au rămas nevândute iar cultura nu a fost „înţeleasă”.

Mircea Deaca
100504

10

Televiziunea ca afacere

Despre cum se fac bani cu ajutorul televiziunii?

Avem două mari categorii de televiziuni. Cele pe care le putem desemna ca televiziuni de divertisment (generaliste) şi cele de nişă (specializate sau tematizate).

Mecanismul de finantare este la fel simplu pentru ambele: cu cât audienţa este mai numeroasă cu atât insertul de publicitate e mai scump. Altfel tradus, cu cât gradul de interes al emisiunii este mai mare şi este cuantificat în numărul de spectatori cu atât acea plajă temporală de publicitate este mai scumpă. Dar toate canalele de televiziune au o singură scenă, un mic ecran în casa fiecărui individ – un fel de gât de sticlă - care face că un unic individ cu un unic ecran în faţă nu poate urmări totalitea emisiunilor care se derulează în simultan (care sunt coexistente) iar din totalitea finită a spectatorilor numai o parte va urmări o emisiune dată.

De aici însă lucrurile sunt mai complexe pentru fiecare canal de televiziune în parte. In primul rând pentru că interesul unei emisiunii este tematizat şi ea se adresează, prin urmare, unei categorii de public pe care o reflectă şi/sau o cultivă. Există mai multe criterii prin care o populaţie poate fi segmentată în funcţie de preferinţe: vârstă, educaţie, profesie, comportamente culturale sau economice. La o anumită oră din zi însă un canal de televiziune poate sa concureze cu o emisiune pe aceeasi temă. Două canale pot concura pe acelaşi interes tematic (de exemplu: *discovery* /vs/ *national geographic* /vs/ *tvr cu teleenciclopedia*). Câştigă canalul care are o emisiune mai interesantă tematic.

In al doilea rând pentru că interesul este dependent şi de un context social, cultural şi evenimenţial dat. Altfel spus, există teme de interes general – subiecte sensibile – pentru o parte importanta a spectatorilor şi aici câştigă canalele care, pe de o parte, pot să le ilustreze

şi să le exploateze în timp real (adica nu poţi emite un documentar despre Beethoven atunci când cade guvernul).

Un canal de televiziune îşi supraveghеză în permanenţă şi din timp publicul (care este segmentarea lui actuală pe subiecte de interes şi care sunt subiectele de interes general la momentul actual şi astfel poate prevedea o grilă de programe). Deasemenea un canal de televiziune îşi supravegheza fără întrerupere concurenţii (ce subiect de interes exploatează la o anumită oră şi cu ce atractivitate). In ceea ce priveşte atractivitatea canalele de televiziune sunt ghidate de un principiu simplu numit în publicitate: *share of voice*, adică, ca şi la piaţa de legume, fiecare vânzător de produse va încerca sa strige mai tare, dar nu excesiv, doar puţin mai tare decât vecinul său. Dacă nu cunoşti căt de puternic strigă concurentul tău atunci vei striga inutil mult mai tare şi deci vei cheltui fără rost mai multă energie pentru a obţine această tonalitate mai înaltă. Dacă şti care este volumul concurentului atunci nu vei cheltui decât atât cât este nevoie ca să depăşeşti acest volum.
Dar această atractivitate se traduce în discursul audiovizual în interesul suscitat de o emisiune şi asta se obţine cu cheltuială, adica cu un efort financiar. Si dorinţa principală a unui canal de televiziune e să maximizeze raportul cost /vs/ eficienţă.

De la viaţă la artificiu

Pentru că e costisitor şi imposibil să acoperi în simultan toată informaţia posibilă pe un ecran atât de îngust şi să acoperi atât interesul imediat general cât şi pe cel tematizat o opţiune este specializarea pe o excelenţă. Pe o axă situată la un capăt de **evenimentul brut** din lumea reală şi la celălalt de **spectacularul artificial** din studio fiecare canal se situeză undeva. Unele emisiuni se apropie de canalul de ştiri în timp real unde prototipul este *CNN* şi altele se apropie de spectacolul artificial pur unde, la noi, cazul tipic e ocupat de *Pro TV*. Insă chiar şi evenimentul nu se face atractiv de la sine, el trebuie prelucrat. Fie cauţi interviul imposibil de atins pentru concurenţă (interviul cu Bin Laden), fie reportajul in condiţiile cele mai periculoase situate în locuri inaccesibile (reportajul de război la Sarajevo sau în Afganistan). *Tv5* are în grila sa de programe reportaje din teatru de război sau reportaje de peste tot în lume – în grupuri sociale marginale ori în locuri exotice dificil de acces - cu o productivitate demnă de o forţă financiară postcolonială. Tentaţia ultimă este de a face un eveniment de interes mondial (cucerirea unei ţări producătoare de petrol) şi apoi filmarea evenimentului în desfăşurare (cu introducerea unei doze de suspense). Mai simplu este să organizezi un campionat mondial de fotbal şi apoi să vinzi exclusivitatea. Şi aici CNN este inegalabil. Doza de spectacular realist e calculată : de exemplu, filmarile de proastă calitate prin videotelefon indică spectatorului inaccesibilitatea locaţiei, primejdia. Orice filmare pe "viu" este o punere în scenă regizată. Orice punere în scenă care caută o excelenţă dată fie ea "realismul" şi suspense-ul fie ea spectacularul pur (concertele rock de mare anvergură) este din ce în ce mai costisitoare. Spectatorii învaţă repede şi se plictisesc repede de artificiul televizual.

Televiziunea specializată

Sansa de a rămâne în cursă constă în perfecţionarea excelenţei emisiunii proprii în raport cu concurenţa. **Televiziunile de nişă realistă** vor miza pe interesul evenimentului (de exemplu cel sportiv) care le va aduce audienţă, dar vor depinde fie de interesul general pentru alte evenimente fie de interesul suscitat de spectacularul altor emisiuni care riscă să le deturneze audienţa. **Televiziunile de nişă documentara** (natura, ştiinţa) depind de excelenţa documentarului şi acesta este greu de obţinut. In general acestea alternează producţiile noi cu reciclarea unor producţii mai vechi şi mai ieftin de cumpărat. La fel ca şi în primul caz aceasta depinde de interesul unui public restrâns. **Televiziunea cu vocaţie educaţională** gen Arte – coproducţie de stat franco-germană - este o subcategorie a celei de nişă documentară. Aici câteva instituţii se înfruntă: muzeul, galeria de artă, cinemateca, universitatea îşi dispută timpul de emisie. Reportajul şi documentarul aparţin logicii acestor instituţii.

Televiziunea de ştiri

Televiziunile de stiri vor miza pe un amestec. Pe de o parte vor căuta exclusivitatea (a prezenta imagini de la faţa locului pe care concurenţa nu le poate obţine) fie vor spectaculariza redarea evenimentului sau a subiectului. De aici comentariul vizual sau verbal vor căpăta mai mult timp de emisie. Aflate în concurenţă, canalele de ştiri sunt tentate să exploateze spectacolul testimonialul şi talk-show-ul.

De multe ori însă evenimentele nu pot fi ilustrate şi atunci impactul lor este supralicitat prin procedee cinematografice (anunţuri pe scroll, cartuşe, burtiera, inserturi video sau vocile in sau off) ori dramaturgice (reacţiile martorilor, rudelor, vecinilor). De exemplu un loc comun al televiziunii române este un personaj feminin în vârstă cu o inconfundabilă basma pe cap care fie se tânguie fie plânge. (Ca şi căruţa trasă de cai acest personaj tip nu mai poate fi găsit nicăieri in Europa; poate in Bulgaria).

De multe ori nu poţi să obţii imagini ale evenimentului dramatic; carul de reportaj nu poate fi la faţa locului atunci când cineva se aruncă pe fereastră. Talk-show-ul devine spectacolul polemicii in sine (mediatorul şi invitaţii devin actorii spectacolului înfruntării controlate în aspectele sale de violenţă ori de exces). Aici jurnalistul-mediator reprezintă un factor de atractivitate pentru spectator. De unde şi costul ridicat al unui mediator care-şi negociază propria atractivitate foiletonizată cu ajutorul contractului. De exemplu Hugo Chavez în dialog cu spectatorii. Invitaţii sunt şi ei un factor de atractivitate. De aceea mulţi dintre ei nu sunt invitaţi pentru expertiză, ci doar pentru telegenia lor; cum ar fi proteicul actor-analist politic-politician. Pentru a aduce spectacularul producţiei de film în emisiune sunt deseori inserate prin supra-cadrare reluări de imagini de la faţa loculului (rulate deseori în buclă) şi filmuleţe de pe *You Tube*. Este deseori extrem de rentabil să elimini costurile de producţie cu reluarea unor filmuleţe gratuite de pe net.

Televiziunea de divertisment

<u>Televiziunile de divertisment spectacular</u> rentabilizeaza producția timpului de antenă în primul rând prin ficțiune. Filmul de lung metraj e în general cumpărat pentru mai multe vizionări. Serialele şi foiletoanele ocupă un al doilea capitol al ficțiunii rentabile. Unele televiziuni ajung să îşi producă din propriile resurse serialele. Si le tematizează în registrul comic şi de interes cât mai general (State de România; Garcea; La Bloc). Urmează concursurile şi spectacolele care construiesc şi pregătesc un eveniment particular ori dramatizează concursul (Surprize; Din dragoste). In cele din urmă însuşi dispozitivul cinematografic spectacular produce realism. Personaje reale – amatori insistent construite ca şi nonprofesionişti ai scenei - sunt claustrate într-un spațiu închis şi filmate 24 de ore. Ideea ar fi ca însăşi realitatea brută este o categorie a spectacularului maximal. Desigur ca spectacolul de voaierism, autentic, real, de provocare a reacției spontane şi ne-regizate se află sub un riguros control de platou. Avantajul constă în posibilitatea de a obține momente de reacții imprevizibile şi de a le selecta pentru a le monta.

Televiziunea ca publicitate

Există însă o a treia categorie de televiziune. Cea în care diferența dintre emisiune vs publicitate este anulată. Dar nu şi spectacularul ei. Astfel televiziunea se concepe prin a fi o platformă, un canal media de atins un număr dat de spectatori. Pe scurt televiziunea se identifică cu o publicitate neîntreruptă şi are un tarif pentru apariția televizuală. Această logică, deşi ilegală, face parte din logica dispozitivului media. Inevitabil orice prestanță media este o formă de promovare. O etapă intermediară este cea în care invitații spectaculari nu sunt plătiți pentru prestanța lor ceea ce, prin acest artificiu de argumentare, produce o economie în investiție. Etapa ulterioară este cea in care invitatul emisiunii plăteşte pentru prezența în emisiune sau în emisiunea de ştiri. Este evident o formă de a câştiga şi de a minimiza efortul investițional, dar cu prețul scăderii excelenței şi a interesului. Si, evident, mai grav, procedeul este o formă de a înşela asteptarea publicului ori a firmelor care plătesc pentru publicitate. La fel, în domeniul comerțului cu artă contemporană există galerii sau spații de expoziție care percep o taxă pentru un vernisaj-expoziție. Logica este evident falsă pentru public. Eu, publicul, mă duc la o galerie de artă să descopăr un artist şi am un contract de încredere în efortul galeristului de a descoperi un artist, dar, la acest gen de galerii comerciale de artă, descopăr că un om cu bani îşi permite să închirieze un spațiu de expunere şi chiar şi un discurs critic favorabil. Pe scurt voi descoperi un om cu bani, dar în nici un caz un artist. Situația este la fel şi în media; cel care plăteşte să apară la televizor este, în cele din urmă, un actor prost. Deasemenea *Stirile* cu reportaje favorabile plătite devin un fel de mica publicitate. Emisiunea de stiri este o publicitate mascată sub formula reportajului.

Santajul ca sursă de finanțare

Desigur există şi formula remunerării absenței promovării. Aici personajul şantajat plăteşte televiziunea ca imaginile sale compromițătoare să nu fie difuzate pe televiziune. Acesta este cazul în care o televiziune are un document (verbal sau audiovizual compromițător) şi îl poate difuza. Acest este cazul clasic al ***scrisorii pierdute***. Este o formă de câştig a televiziunii, dar este catalogată drept şantaj şi ascundere a unei informații de utilitate publică şi de contract social de drept. Din punct de vedere teoretic imaginea captată, dar evaluată în vederea nondifuzării este o formă de câştig. Există însă formule în care o televiziune are libertatea de a nu difuza o imagine sau alta ; este politica sa redacțională sau libertatea sa de expresie. Ceea ce este lipsit de importanță pentru spectatorii unui canal de televiziune poate fi important pentru protagonistul unei secvențe oarecare, dar decizia poate să aparțină colegiului redacțional.

Mai există însă şi o a doua formulă: cea a ***presiunii constante***. In acest caz un talk-show acuză victima prin păreri, impresii şi opinii si devine, astfel, un instrument de presiune. In acest gen de talk-show invitatul adus în pozițite de expert sau consultant devine un redactor şi nu o instanță terță ce serveste drept expertiză şi posibilitate de comparație. Evident el este un redactor remunerat pentru serviciile sale de pamfletar. Aici victima îşi evaluează pierderea de imagine pe care o poate suferi şi plăteşte în consecință televiziunea pentru o acțiune de critică atenuată. El nu negociază absența criticii, ci doar intensitatea ei. Dacă plăteşti, atunci obții o versiune mai blândă a comentariilor.

Formula câştigătoare

Care ar fi formula de câştig pentru această regie media care este numită televiziunea? Aici o metaforă sportivă des utilizată ne poate da o ce imagine. Fotbalul trăişte permanent dilema dintre efortul disciplinat şi calculat (ştiințific) şi imprevizibilul comportamentului individual. Se poate face o televiziune a calcului audienței, a contactului psihologic, a motivațiilor publicului combinat cu o detaliată supraveghere a concurenței. Se pot utiliza formate de emisiuni de succes (care au fost deja analizate şi care nu prezintă variabile imprevizibile), se pot utiliza formulele captivante şi seducătoare ale ficțiunii, dar se poate miza şi pe seducția telegenică a unui personaj sau altul – moderator sau invitat. In cele din urmă formula câştigătoare pe termen lung este cea a excelenței profesionale, a analizei discursului audiovizual propriu, a măsurătorii realiste a stării mentale a audienței şi a cunoaşterii formulei stilistice şi economice a concurentului. In cele din urmă acest efort investițional duce sigur, ca şi pe echipa de fotbal a Germaniei, mereu la un pas de finală.

Efectele imprevizibile de succes aduc doar o finală urmată de lungi perioade de absență. Altfel spus, într-o lume a muncii profesionalizate în toate domeniile audiovizualului (producție, analiză psihologică, analiza discursului, redacționalul, regia, luminile, audio, controlul camerei sau a montajului) intervenția talentului individual care face miracole fără efort nu poate face față. Ca orice întreprindere care nu caută în simultan în toate departamentele sale cele mai excelente resurse umane – adică cei mai buni specialişti ai domeniului în cauză – precum şi formula optimă de coordonare a echipei orice televiziune care speră în miracole nu poate să fie câştigătoare financiar.

Mircea Deaca
100716